gheorghe hibovski

teatrul
şi
principiile lui generatoare

---

seria *thalia*

gheorghe hibovski

teatrul
şi
principiile lui generatoare

crigarux

coperta: autorul
consilier editorial: dr. Cristian livescu

S U M A R

TEATRUL
ŞI
PRINCIPIILE
LUI
GENERATOARE

PREAMBUL

Unde s-a născut ideea acestei lucrări? Nu, cum v-ați putea închipui, într-o bibliotecă, sau acasă, înconjurat de cărți şi conspecte, ci într-un restaurant unde se mânca, se bea şi, grație unui grup de greci, se petrecea. Mă aflam la un festival internațional de teatru şi gazdele, după ultimul spectacol al zilei, ne-au invitat la o agapă. Grecii cântau de mama focului, dar nu gust petrecăreții de profesie, aşa că mi-am văzut mai departe de farfuria mea, ba chiar m-am simțit puțin deranjat. La un moment dat, ceva m-a scos din refugiul meu ofuscat şi am devenit atent. Nu mai cânta tot grupul, cântecul (popular grecesc) se

auzea de la o singură masă şi, mai ales, de la un bărbat care, din când în când, se ridica pentru a adresa replici cântate celorlalți, de la celelalte mese, iar ceilalți răspundeau prin alte replici cântate, amuzându-se. M-a frapat faptul că improvizau şi receptau vorbele cu o plăcere nebună. Nu înțelegeam o iotă din ce spun, dar cheful cu care o făceau a avut darul de a mă molipsi şi simțeam că vreau să particip, că vreau să cânt, că vreau să scornesc măscări pentru distracția generală. N-am făcut-o, dar m-am întrebat dacă nu cumva, acum aproape 3000 de ani, cei care populau peninsula şi insulele Greciei de azi cântau şi improvizau la fel, dacă nu cumva interactivitatea, atât de cultivată în teatrul ultimului secol, a fost ferment la naşterea teatrului.

Adâncind prin studiu întrebarea, aveam să descopăr, mai târziu, că Nietzsche făcea o apropiere între cântecele şi dansurile tradiționale germane (din Evul Mediu) şi „corurile bachice” ale Greciei antice. Ce spune Nietzsche că ar fi cântecul popular? „Un «perpetuum vestigium» al

îmbinării apolinicului cu dionisiacul”.[1]

Dacă iau în considerare şi sensul de „urmă” şi cel de „trasor” (pentru „vestigium”), cântecul popular e, în mai multe cuvinte, o traiectorie luminoasă fără sfârşit, care, iată, m-a (i)luminat şi pe mine.

---

[1] *De la Apollo la Faust*, (Friedrich Nietzsche, *Naşterea tragediei*), Editura Meridiane, Bucureşti, 1978, p. 201.

I. LUMEA FIZICĂ

„...trebuie risipită prejudecata literaților potrivit căreia punerea în legătură a unei opere literare cu o disciplină științifică, indiferent care, duce în mod necesar la o «reducție» facilă, la o escamotare a ceeace constituie interesul propriu al acestei opere”[2].

Nu sunt primul şi, mai mult ca sigur, nici ultimul care încearcă o apropiere între teatru şi fizica particulelor elementare. Pentru a curma din faşă orice poziționare adversă, îl iau în avangardă pe Friedrich Dürrenmatt: „...Absurdul există în opera mea la fel ca în

[2] René Girard, *Violența şi sacrul,* Editura Nemira, Bucureşti, 1995, p. 64.

mecanica cuantică. E acel punct în care logica şi realitatea, încordate la maximum, se rup, lăsând să apară brusc o situație-limită care obligă rațiunea, împotmolită, să abandoneze, chiar dacă apoi ea îşi revine îndată. (...) Este, exact spus, teatrul speranței absurde, al speranței nejustificabile, al speranței invincibile. Există în țesătura realității găuri uluitoare – cuantele ne-au învățat asta. Speranța mea îşi ia ca model relațiile de nedeterminare ale lui Heisenberg, care arată că nu se poate demonstra (măsura) totul; eu sper, în ciuda oricărei speranțe şi din matematica şi fizica cele mai riguroase, cele mai raționale, îmi extrag, în pofida rațiunii, rațiunea mea de a spera, precum şi un soi de grație a absurdului...”[3]

Nu ştiu dacă lumea e bolnavă - până şi lumina ar fi impură cu cele şapte culori ale ei, ar avea o deplasare anemică de 300.000 km/s (măsurabilă) şi ar fi, lăuntric, fisurată (corpuscul şi undă), pretinde Noica (metaforic! desigur) -, dar omul, cu neputințele şi limitările lui în timp şi spațiu, este. În fond, spargerea luminii în culori e

---

[3] Tiberiu Toró, *Fizică modernă şi filozofie*, Editura Facla, Timişoara, 1973, pp. 33,34.

mărturia discutabilă a ochiului uman, iar faptul că fotonul ne apare ori în postura de corpuscul, ori sub forma de undă, niciodată corpuscul-undă, este o deficiență a instrumentelor cu care omul şi-a prelungit simțurile. O hibă are, totuşi, lumina! Şi-l confirmă pe Noica un cvasinecunoscut, Virgiliu Teodor Răzuş, care, într-o nouă teorie a luminii, introduce fenomenul de îmbătrânire cauzat de factorul timp. Întrebarea căreia îi dă răspuns Legea lui Răzuş se poate formula astfel: cine mănâncă diferența de viteză, ştiind că viteza luminii e de numai 300.000 km/s, deşi fotonii au o viteză de 750.000 km/s?

Lumina îmbătrâneşte, omul e muritor! Şi, totuşi, omul creează. Creația lui artistică erupe dintr-o mare dezordine, funciară aş îndrăzni să spun, dar e o replică (păstrând şi sensul de *ripostă*, şi pe cel de *reproducere,* creația ar fi o *reproducere care se împotriveşte,* nu o simplă copie), un răspuns dat universului entropic, surd şi indiferent. Aşa stând lucrurile, mai putem privi arta ca fiind o manifestare a libertății? Greu de spus. Ştim că suntem liberi. Nu ne explicăm nici de ce, nici cum, dar avem conştiința

libertății noastre. Evenimentele lumii cunoscute pot fi determinate – căderea liberă -, slab determinate - evenimentele de limbaj – şi nedeterminate – salturile cuantice (nu-mi amintesc autorul acestei clasificări! Ion Biberi? Posibil!). Ce-o fi însemnând asta, într-un univers al determinărilor, al necesității, într-un univers în care întâmplarea e numele pe care-l dăm determinărilor necunoscute? Conştiința libertății în relație cu determinările controlabile, uşor de identificat şi de anticipat? Poate. Dar chiar această luare cu japca a libertății, la rândul ei, nu e condiționată? Ne putem feri de unele presiuni, e adevărat, dar îmboldiți de altele, pe care nu mai facem efortul să le identificăm. Lanțul acestor raportări e nesfârşit. Ei şi, s-ar putea replica, ne opreşte ceva, pe lumea asta, să facem artă? Nu, ne *determină*! E un inc, un neastâmpăr, o nestare care nu ne dă pace! Să fie vorba doar de o inerție a luptei de milioane de ani pentru spațiu, pentru mâncare, pentru informație?... Instinctele să fie acelea care ne structurează tendințele, precum magnetul pilitura de fier? Par întrebări fără sens? Dar acțiunile noastre nu sunt reglementate de căderea

corpurilor, de simțul proprietății, de prestanța organică?... Putem noi să ne rupem de verigile evoluției vieții, sau, schimbând perspectiva, să rupem viața de universul anorganic? Nicicum. Nicicând. Aşadar, dacă reuşesc să găsesc „rădăcini” acelui „ca şi cum” (lansat de Aristotel), în om, în afara lui, în istoria vieții, în intimitatea ultimă a materiei, iluminarea se poate produce: voi putea înțelege mai uşor năbădăiosul *mimesis* şi, implicit, prezența *interactivității* în teatru.

Să aruncăm o privire în lumea fizică (*physis*, termenul numea strădania de aflare a esenței lucrurilor), în lumea particulelor elementare. Ghidul cel mai potrivit, având în vedere interesul meu tangent la domeniul fizicii, mi se pare a fi Fritjof Capra. Trec peste felurile de interacții ale universului şi mă opresc la cele electromagnetice, pe care, de altfel, le putem resimți la nivelul experienței comune. Aceste interacții au loc între corpurile încărcate cu sarcină electrică şi sunt mediate de *fotoni* fără masă. Respingerea electrostatică a doi electroni. Doi electroni se îndreaptă unul spre celălalt. Unul dintre ei emite un foton, îşi schimbă direcția de deplasare şi-şi

modifică viteza, celălalt absoarbe fotonul emis şi i se întâmplă aşijderea. Cei doi electroni se resping. *Ca şi cum* ar avea repulsie unul faţă de altul. Ei nu se ciocnesc, ci *comunică, interacţionează* prin intermediul unui *foton*. „O particulă de materie, cum este un electron sau un quarc emite o particulă purtătoare de forţă. Reculul datorat acestei emisii modifică viteza particulei de materie. Apoi particula purtătoare de forţă se ciocneşte cu altă particulă de materie şi este absorbită. Această ciocnire modifică viteza celei de-a doua particule, exact ca şi când ar fi existat o interacţie între cele două particule de materie."[4]

Totul se întâmplă *ca şi cum* s-ar ciocni. Toate interacţiile dintre componentele materiei se realizează prin emisia şi absorbţia unor particule virtuale, care nu sunt obiecte fizice, sunt *forme, structuri* (*idei*, ca să vorbim pe limba lui Platon). Ne aflăm, aşadar, în intimitatea materiei, care nu mai e materie, ci energie, şi am dat tot peste un *ca şi cum*, şi, foarte important, am dat peste *interacţiune*.

O primă idee care se impune, în urma afirmaţiilor de mai sus, ar fi că

---

[4] Stephen Hawking, *Scurtă istorie a timpului*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2007, p.57.

teatrul este un joc al oamenilor, dar regulile acestui joc nu sunt o invenție umană, ele sunt, în esența lor, legi universale de manifestare a energiei[5].

Adaos

Pentru a nu-i îndepărta pe cititorii nefamiliarizați cu limbajul fizicii moderne, adaug câteva fragmente din glosarul cărții lui Stephen Hawking :

*„**Atom**: Unitatea de bază a materiei obişnuite, formată dintr-un nucleu foarte mic (care conține protoni şi neutroni) înconjurată de electroni care se deplasează pe orbite în jurul său.*

***cuantă**: Unitate indivizibilă în care undele pot fi emise sau absorbite.*

***dualism undă-particulă**: Concept în mecanica cuantică în care nu se face distincție între unde şi particule; particulele se pot comporta uneori ca unde şi undele ca particule.*

***electron**: O particulă cu o sarcină electrică negativă care se deplasează pe orbită în jurul nucleului unui atom.*

***foton**: O cuantă de lumină.*

***forța electromagnetică**: Forța care apare între particule cu sarcină electrică, a doua ca putere din cele patru forțe fundamentale.*

***interacție slabă**: A doua forță, în ordine crescătoare a tăriei, dintre cele patru forțe fundamentale, care are o rază de acțiune foarte scurtă. Ea afectează toate particulele de materie, dar nu afectează particulele purtătoare de forță.*

***interacție tare**: Cea mai puternică forță dintre cele patru forțe fundamentale, care are raza de acțiune cea mai scurtă dintre toate. Ea menține quarcii împreună în protoni şi neutroni şi menține protonii şi neutronii împreună formând atomi.*

***lungime de undă**: Pentru o undă, distanța dintre două minime adiacente sau două maxime adiacente.*

***mecanica cuantică**: Teoria dezvoltată pe baza principiului cuantic al lui Planck şi principiului de incertitudine al lui Heissnberg.*

***neutrin**: O particulă elementară de materie, extrem de uşoară (posibil fără masă), care este afectată numai de interacția slabă sau de gravitație.*

[5] *Idem, pp. 130-134.*

neutron*: O particulă neîncărcată, foarte asemănătoare protonului, care reprezintă aproape jumătate din particulele din nucleul celor mai mulţi atomi.*

nucleu*: Partea centrală a unui atom, care constă numai din protoni şi neutroni, menţinuţi împreună de interacţia tare.*

particulă elementară*: O particulă care, se crede, nu mai poate fi subdivizată.*

particulă virtuală*: în mecanica cuantică, o particulă care nu poate fi niciodată detectată direct, dar a cărei existenţă are efecte măsurabile.*

protoni*: Particule încărcate pozitiv care formează aproximativ jumătate din particulele din nucleul celor mai mulţi atomi.*

quarc*: O particulă elementară (încărcată) care simte interacţia tare. Protonii şi neutronii sunt fiecare formaţi din trei quarci.*

sarcină electrică*: O proprietate a particulei prin care ea poate să respingă (sau să atragă) alte particule care au sarcină de acelaşi semn (sau de semn opus).*

spin*: O proprietate internă a particulelor elementare, legată de, dar nu identică cu conceptul obişnuit de rotaţie în jurul unei axe."*

II. LUMEA VIULUI

În subcapitolul anterior, am apelat la fizica modernă, în subcapitolul acesta voi recurge la biologie. De ce, se va întreba cititorul, ce are teatrul în comun cu domeniile enunțate mai sus? Interacțiunea, printre altele. Şi imitația. Un citat, însă, va da o mai mare greutate opțiunii mele : „...natura – spune Bichat (Xavier Bichat, 1771-1802, *Traité des membranes*, Paris, 1816) – uniformă pretutindeni în procedeele sale, variabilă doar în rezultatele sale, avară în mijloacele pe care le foloseşte şi risipitoare în efectele pe care le obține, modificând în mii de feluri principii generale care, aplicate diferit, prezidează economia noastră şi

îi determină nenumăratele fenomene”.[6] Adică, principiile generatoare sunt puține, iar manifestările sunt nenumărate. Ca să înțeleg manifestarea, teatrul în cazul nostru, mă întorc la punctul de pornire, la principiul generator, la simplitatea cu care operează natura în miezul ei proteic.

Intuind că *mimesis*-ul ascunde un germene interactiv, trec la un asediu total, cu toate mijloacele de care dispun şi din toate unghiurile care-mi par posibile. Dicționarele, cu tot zelul lor mai mult sau mai puțin academic, rămân tributare, firesc, sensurilor consacrate: „...mimesis înseamnă o imitație superioară a realității, o reflectare transfigurată artistic...”, sau „Arta imită prin urmare natura, dar ea nu produce nicidecum un dublu sau o replică (Umberto Eco), ea produce o operă care nu este o copie, ci păstrează cu modelul său un raport construit. Legea acestei construcții poate fi numită mimesis.” Vorbe. Să vedem ce se spune despre mimică: „(cf. gr. *mimos* «imitator, actor»). Tip de comunicare

---

[6] François Jacob, *Logica viului*, Editura Enciclopedică Română, Bucureşti, 1972, p. 140.

nonverbală, bazată pe expresia facială, coroborată cu elemente gestice şi atitudinale, respectând coduri de determinism socio-cultural şi etic, care poate însoţi, completa şi, uneori, înlocui comunicarea verbală. Poate fi spontană (de exemplu, în situaţii care provoacă emoţii violente) sau
convenţională (legată de atitudini sociale), dar întotdeauna poartă amprenta personalităţii fiecăruia." Tot vorbe. Altă definiţie: „...mimica (...) participă la încuviinţarea expresivă a unei atitudini (ameninţare sau seducţie de exemplu)". Am nevoie de ceva mai... ştiinţific. „Mimica, se ştie, nu este rezervată oamenilor: animalele posedă un stoc mimic pentru vânătoare sau apărare." E o cale!

Un prim pas se poate face: *mimesis*-ul nu apare numai în inventarul uman. Şi în lumea animală se practică imitaţia: ca modalitate de supravieţuire, de adaptare la mediu. Evident, acest proces de imitaţie îşi are începuturile în primele forme de viaţă (sute milioane de ani) şi s-a adâncit prin selecţie sexuală (Charles Darwin). Orice variaţie individuală care se dovedea a fi un avantaj în competiţia pentru hrană, pentru partenerul sexual, pentru teritoriu,

etc., se dezvolta în urmaşi. Mimetismul biologic s-a manifestat (şi se manifestă) prin forma corpului, prin coloritul lui (includ, aici, homocromia), dar şi prin *comportament*.

E momentul, cred, să pun în joc ideile lui Gabriel Tarde, idei care ar face puțină ordine în amalgamul intuițiilor. Universul e organizat pe trei nivele: fizico-chimic, biologic şi social. Devenirea, evoluția şi progresul sunt asigurate de *repetiție* (multiplicare sau perpetuare de obiecte, procese fizice, ființe vii şi produse sociale) şi de *invenție. Repetiția* se produce prin vibrație (în lumea fizico-chimică), prin ereditate (în lumea biologică) şi prin *imitație* (în lumea socială). Orice rezultat al invenției este multiplicat sau perpetuat de formele repetiției. Nu e locul şi nu am nici timp să fac măruntele, dar cuvenitele observații. Rețin doar cele două părți ale motorului devenirii universale: *invenția* (statorul) şi *repetiția* (rotorul). Metafora nu ne ajută, deocamdată, prea mult... dar trebuie reținută.Nu m-am putut abține. Ceva m-a *determinat*... Poate că doza de mimetism social pe care, ca tot omul, o am şi eu. Mimetismul social

(şi acesta trebuie avut în vedere în acest cocteil) e o imitaţie conştientă (de cele mai multe ori) şi condiţionată cultural. Imităm când ne îmbrăcăm, imităm când cântăm, când ne tundem sau ne coafăm, imităm gesturi, mimică, expresii verbale, sentimente, valori, mentalităţi, etc., etc., imităm şi suntem imitaţi. Dar orice imitaţie presupune un set de informaţii care, pentru a fi emise şi receptate, se constituie într-un cod, într-un *limbaj*...

Dar tot n-am ajuns la esenţa căutată. Unde să fie de găsit aceasta? Ne aflăm încă pe un teritoriu al complexităţii. Care ar fi reperele, dacă am parcurge traseul de la complex la simplu? Teatru, om, animal, organism... *celulă*! Să ne închipuim celula ca pe un individ şi să vedem cum comunică ea cu celelalte celule, cu semenii ei, adică.

Mi-am amintit, brusc, de o experienţă făcută de un om de ştiinţă, experienţă care ar putea deveni mai lămuritoare decât lexicoanele. Pe faţa unei lamele de sticlă, a pus un strat de celule vii, recoltate dintr-un ţesut sănătos. Pe cealaltă faţă a lamelei, a pus celule bolnave. După un timp, comportamentul celulelor sănătoase a început să semene cu cel al celulelor

bolnave, mai precis, celulele sănătoase se „zvârcoleau” la fel ca cele bolnave: *ca şi cum* ar fi fost bolnave. Dar erau sănătoase! Boala era doar *mimată*. S-a produs doar un transfer de comportament.

Dar cum se petrec aceste procese în detaliu? Şi, mai ales, cum se petrec ele în cazul omului? Pentru că, în final, la om ne vom întoarce şi la manifestarea teatrală a acestuia. De cum ne naştem, sau chiar din perioada intrauterină când muşchii sunt formați, muşchii faciali, programați de codul genetic, exprimă şase emoții de bază: fericire, tristețe, frică, furie, mirare, dezgust. Psihicul nostru e oglindit de mimică, iar mimica ne e comună tuturor. Toți uzăm de aceleaşi schimbări fizionomice, de aceleaşi expresii ale feței. Dar, când stimulii receptați de cele cinci simțuri sunt procesați de creier, când mimica noastră reacționează în funcție de stimuli, ce se întâmplă, de fapt, în angrenajul chimic al organismului şi, în special, al creierului?

În profunzimea lui, creierul e ca un sistem de circuite electrice, care, la rândul lor, sunt alcătuite din miliarde de neuroni (în jur de o sută de miliarde). Neuronii comunică între ei

prin mesaje chimice şi prin impulsuri electrice. Atenție! Între neuroni, există un spațiu sinaptic în care neuronii eliberează *neuromediatori*. Aceştia, neurotransmițătorii, asigură conexiunile neuronale, transmit informațiile în tot creierul. Ca să avem o idee doar de complexitatea rețelelor neuronale, e de ajuns să amintesc că un neuron poate realiza până la 10.000 de conexiuni, iar un maxim de o sută de miliarde de neuroni pot face 1.000 de bilioane de conexiuni. Iată procesul datorită căruia gândim. Reacțiile noastre fizice sunt determinate de reacții chimice. Nu contează numărul de neuroni, ci numărul conexiunilor dintre ei. Altfel spus, nu contează numărul neuronilor, ci numărul *interacțiunilor* în care se angajează aceştia. Structura rețelelor neuronale e determinată de informația genetică, iar conexiunile sunt determinate de experiență şi ne definesc. Creierul unui copil e modelat de senzații, de mişcări, de joc. Fiecare experiență întăreşte anumite conexiuni, care pot rămâne pe toată viața şi pot crea capacitatea de a imagina, de a învăța, de a iubi, etc.

Sintetizând, putem aproxima ce e cu informația şi cum circulă ea.

Gândul e o informație (un impuls electric), emoția e şi ea o informație. Creierul, pentru a putea gândi, trimite semnale electrice de la o celulă la alta. Impulsurile electrice se transmit, la nivel cerebral, prin intermediul *neurotransmițătorilor.* Fiecare dintre celulele creierului creează noi conexiuni sau întăresc conexiunile existente. Avem de-a face cu o *interactivitate* continuă. Şi, ceeace mi se pare semnificativ în perspectiva lucrării de față, relația dintre neuroni, în esență, nu diferă de modul în care se „ciocnesc" particulele elementare. Neuronii eliberează şi receptează neurotransmițători prin care transmit mesaje electrice şi chimice, particulele emit şi receptează fotoni, ceeace le modifică direcția şi viteza. În ambele situații, interacțiunea este mijlocită (neuromediatori, mesaje şi fotoni).

Să recitim, acum, împreună, ce spune Aristotel despre imitație (*mimesis*), în *Poetica* sa. El susține că darul imitației e înnăscut, că e „în firea fiecăruia, şi la fel şi darul armoniei şi al ritmului"[7], ceeace am încercat şi noi să argumentăm în paginile anterioare, şi că experiența se

---

[7] Aristotel, *Poetica,* Editura Academiei, Bucureşti, 1965, p. 57.

câştigă şi pe calea imitației. Şi iată că, dintr-odată, aridele incursiuni în fizică şi biologie încep să aibă o noimă, domeniile se întrepătrund, limpezindu-se unele pe altele. Ce mai afirmă Aristotel? Că tragedia imită o acțiune, nu? Să reiterăm pasajul cu celulele sănătoase care imită comportamentul celulelor bolnave şi să ne punem întrebarea dacă nu cumva teatrul e „țesutul sănătos” al unei comunități care imită „țesutul bolnav” pentru ca „organismul” (comunitatea) să funcționeze mai bine.

III. TEATRUL ANTIC GREC

III.1. Context

Titlul acestei lucrări ar fi fost mai nimerit să fie *Theatron*, întrucât semnificațiile pe care le-a purtat de-a lungul timpului acest cuvânt sintetizează de minune demersul meu: „loc de unde se poate privi”, la început, adică spațiul în care se poate naşte interactivitatea între cei care acționează şi cei ce urmăresc acțiunea şi, în final, „text scris pentru a fi pus în scenă”, cu alte cuvinte, drumul de la interactivitate la text dramatic.

Dar, pentru a reface, oricât de sumar şi superficial, acest traseu, e necesar să menționez ce anume - din

contextul religios, politic, social, - a favorizat naşterea teatrului.

Religia grecilor nu e revelată de un profet fondator, nu impune o carte sfântă şi, implicit, dogme de credință, nu cultivă o castă sacerdotală care să instituie, la rândul ei, o biserică. Aşadar, dacă e să judecăm după aceste „absențe", ce nu caracterizează marile religii, religiozitatea lor (a grecilor) se reduce doar la o riguroasă „respectare a cultelor şi a ritualurilor prescrise de tradiție"[8]. Numai că, în ecuație, trebuie să includem şi cetatea, care, coagulată pe fond religios, a devenit un fel de biserică. Controlul *polis*-ului asupra cetățeanului era total. Cetățeanul aparținea cetății cu tot ce avea, material sau spiritual, era obligat să împărtăşească religia cetății în care viețuia.[9] Mai mult, nu se ruga acasă, în singurătate, ci doar împreună cu ceilalți, în comunitate. Această intervenţie a polis-ului între cetățean şi zei, această constrângere socială, a determinat, cum e şi firesc, o artificializare a practicilor cultice, o diminuare a bunelor sentimente față de divinitate.

---

[8] *Omul grec*, (Mario Vegetti, *Omul şi zeii*), Editura Polirom, Iaşi, 2001, p. 240.

[9] Fustel de Coulanges, *Cetatea antică*, vol.2, Editura Meridiane, Bucureşti, 1984, p. 51.

Din dorința de înstăpânire absolută asupra a tot ce mişcă în cetate, din dorința de a şti tot despre toți, conducătorii l-au obligat pe cetățean să participe la toate evenimentele şi să-şi rostească cu voce tare opțiunile în problemele care frământau comunitatea. Discordia, dezordinea, tulburările de orice fel erau, astfel, strunite sau, dacă nu, ținute în afara zidurilor cetății. În interior, trebuia să domnească armonia. Şi pentru a-l avea cât mai mult timp la vedere pe cetățean, pentru a-i putea manipula conduita, diriguitorul a decretat mai multe sărbători[10] (aproape o sută pe an).

Această înmulțire a prilejurilor de întrunire a fost posibilă şi prin aculturație. Când un cult devenea incomod câştigând tot mai mulți adepți *extra muros* şi nu putea fi eliminat, era asimilat *intra muros*, cu scopul de a fi sub controlul autorității. „Cinstea de care se bucurau cultele chtoniene, marile rivale ale celor poliade - scrie şi Pierre Leveque - neliniştește multă vreme oraşele. Se pare însă că în secolul al Vl-lea se stabileşte între acestea un oarecare

---

[10] Ştefan Borbely, *Mitologie generală*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2004, p. 143.

echilibru, mai cu seamă la Atena. Pisistrate înțelege că nu poate stăvili succesul deja secular al ceremoniilor închinate zeiței Demeter sau lui Dionysos; hotărăşte, aşadar, să le integreze religiei oficiale. Neputând să le elimine, Pisistrate le asimilează."[11] Nu altceva s-a întâmplat cu tragedia. Trebuie să recunoaştem că hegemonii vremii aveau înțelepciunea nu numai de a administra situațiile generatoare de conflict, ci chiar de a le dezamorsa, în timp, prin pârghii religioase, politice, sociale şi artistice, pârghii care, de cele mai multe ori, acționau convergent.

Revenind la adunările obligatorii, mai trebuie spus că piața publică, locul destinat negoțului, era şi spațiul etalării ideilor. Paradoxal, tirania, încercând să obțină controlul absolut, a sfârşit prin a face loc jocului democratic, în care fiecare îi supraveghează pe toți şi toți îl supraveghează pe fiecare. Schimbul de priviri, de vorbe, de idei, (*interactivitatea*, într-un cuvânt) era impus, necesar şi firesc.

Cultura devine, treptat, un domeniu public, cunoştințele de orice

---

[11] Idem, *De la Herakles la Eulenspiegel*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001, p. 77.

natură fiind etalate în agora şi supuse dezbaterilor, interpretărilor şi decantării valorice.

Mulțimea filtrează tot şi hotărăşte succesul artistic, filozofic, politic, pacea sau războiul pentru cetate, viața sau moartea pentru cetățean. Cel mai strălucit produs al sistemului, Socrate, a acceptat cu stoicism sentința cenzurii comunitare, tocmai pentru ca legea, rezultat al votului cetățenesc, să rămână mai presus de toți.

Din rândurile înşirate mai sus, se poate desprinde ideea că cetățeanul grec, dincolo de datele lui înnăscute, a fost condamnat la oralitate, chiar dacă, încă de prin secolul al VIII-lea î.Hr., a avut la îndemână o scriere alfabetică. Rugăciunea era un produs al oralității, decantările ideilor filozofice, politice, juridice, erau, de asemenea, până a fi scrise, un rezultat al dezbaterilor orale. Putem afirma, simplu şi concis, că, până în secolul al V-lea î.Hr., grecii vorbeau şi cântau.

Tradiția orală se face simțită şi-n monoloagele mesagerilor (din tragedii) care povestesc acțiunile cele mai importante ca-n poezia epică.[12]

---

[12] *Omul grec*, Coordonator: P. Vernant, (Charles, Segal, *Auditor şi spectator*), ed. cit., p. 194.

Există chiar ipoteza potrivit căreia primii poeţi tragici şi-ar fi rostuit fragmente din tragediile lor asemeni rapsozilor, în minte, şi să-şi fi instruit actorii şi corul fără intermediul unui text. [13]

Şi-n secolul al IV-lea î.Hr., în Akademia lui Platon, această tradiţie îşi exercită puterea. În concepţia „akademicienilor”, textul nu se poate apăra de atacurile denigratoare, rămâne inert în contact cu ignoranţa şi că numai autorul, prezenţa lui vie, poate pune în valoare înscrisul.[14]

III.2. Sărbători

Sărbătorile greceşti, în perioada vizată de noi, aveau un caracter religios, deci şi politic, şi social. Practicile agricole erau şi ele incluse în calendarul religios al sărbătorilor. Sărbătoare religioasă era şi competiţia sportivă în care erau angajate cetăţile, *agon*-ul fiind, după cum vom vedea, şi miezul unui ritual, dar şi nucleul originar al spectacolului de teatru.

Pe durata sărbătorilor, deosebirile de orice fel erau abolite,

[13] Idem, p. 199.

[14] Robert Lazu, *Exerciţii hermeneutice*, Editura Viaţa Creştină, Cluj-Napoca, 2002.

ierarhia familială şi socială era anulată, ciocnirile agresive scăpau de sub control sau se descărcau în competiții sportive integrate sau nu unui ritual. În dezordinea generală, sporită de travestiuri şi deghizări, aberațiile sexuale erau îngăduite şi, pentru ca lipsa de măsură să fie totală, se mânca şi se bea mai mult decât de obicei.[15] Pe desfrâu pune accentul şi Nietzsche când defineşte serbările dionisiace.[16]

Întrebarea care se pune în mod firesc e : de ce oare anticii cultivau aceste sărbători permisive, încă din perioada arhaică? Pe de o parte, cum s-a menționat într-un capitol anterior, pentru ca individul să poată fi supravegheat, iar pe de altă parte, pentru ca „excesul de sacralitate”, care periclita comunitatea, să poată fi anihilat.[17] Surplusul sacral provenea din evenimente diverse, prilejuite de naştere, moarte, vânătoare, apariția unui străin, etc. şi el putea fi reglat printr-o sărbătoare, din care, bineînțeles, nu lipsea sacrificiul. Ritualul de sacrificiu cerea o

[15] René Girard, *Violența şi sacrul,* Editura Nemira, Bucureşti, 1995, p. 130.

[16] *De la Apollo la Faust,* ed. cit., p. 186.

[17] Ştefan Borbely, *Mitologie generală,* ed. cit., p. 129.

participare a tuturor membrilor din colectivitate, participare egală la sfâşierea şi, mai târziu, la înjunghierea victimei (*diasparagmos*, în manifestările menadice), participare egală la îngurgitarea cărnii crude (*omophagie*)[18], pentru ca vina omorului să aparțină tuturor, iar răspunderea nimănui. Prin disipare, vina individuală dispărea. Greşeala colectivă, ca şi în jocul democratic de mai târziu, fiind asumată de toți, nu mai era greşeală, devenea opțiune. În arhaic, victima era umană, trebuia să fie nevinovată şi alegerea ei ținea de pura întâmplare, altfel spus, anticipând, era un *țap ispăşitor*. Ulterior, s-a produs o substituire a omului cu un animal(taur, căprior, țap, etc.) care putea fi o încarnare a zeului căruia îi era închinat ritualul.

Legătura dintre rit şi teatru cred că apare şi mai evidentă prin expunerea schițată a unui rit de purificare care se (re)prezenta în armata macedoneană, la jumătatea lunii martie, structura acestui rit fiind asemănătoare structurii comediei. Purificarea (*lustrația*) se realiza după tăierea unui câine în două pentru ca

---

[18] Guy Rachet, *Tragedia greacă,*Editura Univers, Bucureşti, 1980, p. 61.

armata să treacă printre cele două jumătăți („trecerea prin moarte”). Apoi, armata *defila* prin fața participanților şi se rupea în două grupuri „adverse”, care *simulau* o luptă (*agon*) între iarnă şi primăvară. Victoria anotimpului tânăr era sărbătorită printr-un ospăț (*komos*) exagerat de bogat pentru ca anul agricol să fie aşijderea.[19] Iată şi osatura comediei : „prologul, partea corală, caracterizată prin magnitudine, episodul (agonal, când corul se rupe în două, cele două jumătăți dialogând tensionat între ele) şi finalul, în care cele două părți ale corului se reunesc din nou, ieşind bucuros din scenă”[20] Revenind la ritualul de mai sus, trebuie sesizat şi ceeace nu apare în mod explicit, faptul că, la momentul *agon*-ului, alungarea comică a „iernii” era sprijinită verbal şi gestual de cei prezenți, de cei în fața cărora se desfăşura spectacolul ritualic. Relația dintre cei care acționează şi cei care privesc s-a păstrat şi-n reprezentarea comediei de mai târziu. *Agon*-ul (religios sau teatral) își întreține combustia cu reacțiile vii ale

---

[19] Ştefan Borbely, *De la Herakles la Eulenspiegel*, ed. cit., p. 23.

[20] Idem, p. 25.

spectatorilor, cu intervențiile lor transformatoare, reacții şi intervenții care au darul de a metamorfoza, în timp, conținutul şi forma reprezentațiilor.

III.3. Originile teatrului

Originile teatrului constituie o zonă lipsită de dovezi certe, de informații scrise „la cald”. Procesul, în întregul lui, a depăşit cu mult durata de viață a unui posibil martor şi nici etapele n-au fost consemnate. Indiciile sunt sărace, mai mult iconografice, iar relatările, câte sunt, au apărut post-factum. Lucrarea de față nu-şi propune să treacă în revistă toate ipotezele lansate de cercetători de-a lungul timpului (nici n-ar putea), aşa că ne mărginim să consemnăm doar polii opuşi ai controverselor : Aristotel şi Raffaele Cantarella.

Naşterea teatrului s-a produs datorită *improvizației*, scrie Aristotel în *Poetica* (comedia din cântecul licențios, iar tragedia din ditiramb)[21]. Punctul de vedere al lui Raffaele Cantarella (*Eschil*, 1941), extras din

[21] Aristotel, op. cit., pp. 57-58.

Istoria teatrului universal, a lui Vito Pandolfi, e categoric şi aproape simplist. Autorul în cauză susține că Pisistrate (prin Tespis) a înlocuit, doar, ditirambul cu tragedia.[22] Nu pot să afirm că documentarea mea este exhaustivă şi că, în cunoştință de cauză, îmbrățişez direcția dată de Aristotel, dar, din cele câteva lucrări importante parcurse, liniile de forță s-au ales de la sine.

Totuşi, tabloul naşterii teatrului cere culoare şi dinamism, trăsături care nu-l prea caracterizează pe lucidul Aristotel. Recursul la alți autori e mai mult decât necesar. În viziunea lui Nietzsche, tragedia s-a născut din muzică, din cântecele corului.[23] Guy Rachet, împărtăşind opțiunea lui Witzburg, e de părere că elementul constitutiv fundamental al teatrului a fost *tragoidios*-ul, un cântec al corului, ritmat de un dans „labirintic”, purificator.[24]

Într-una din cărțile lui Ştefan Borbely, Evanthius (*De Tragoedia et Comoedia*), apropie corul (acompaniat

---

[22] Vito Pandolfi, *Istoria teatrului universal,* vol. I, Editura Meridiane, Bucureşti, 1971, p. 36.

[23] *De la Apollo la Faust*, ed. cit., p. 256.

[24] Guy Rachet, op. cit., p. 73.

de flaut) de altarul sacrificial: „tragedia a fost la început un simplu

poem cântat de Cor, acompaniat de flautist, în jurul altarelor de sacrificiu încă fumegânde”[25], iar Fernand Robert identifică germenii teatrului în „riturile funerare chtoniene, în jocurile cu temă de patimi”, în „riturile cathartice colective de expiere şi purificare” şi în *dithyrambos*.[26]

Constantin Paiu vede la originea teatrului *tragos*-ul (cântecul țapilor) intonat de corul de *sileni* şi *satyri*, cor condus de un *corifeu*, care decidea declanşarea imnurilor, oprirea lor şi intercalarea povestirilor din viața zeului tutelar. Pasajul cu adevărat interesant pentru lucrarea de față este acela în care autorul comentează împărțirea corului în două „semicoruri”: „se cânta alternativ – scrie Constantin Paiu – şi se purta un fel de dialog, cu întrebări şi răspunsuri de fiecare parte”.[27] Dacă ar fi precizat şi faptul că totul era într-o continuă facere, refacere, prefacere, această plămădire fiind determinată de spiritul improvizației şi de resortul proteic al interactivității, m-aş fi întrebat dacă n-a fost prezent la petrecerea grecilor

---

[25] Ştefan Borbely, *Mitologie generală*, ed. cit., p. 152.

[26] Idem, p. 153.

[27] Constantin Paiu, *Repere în Teatrul antic grec şi latin,* Editura Artes, Iaşi, 2000, p. 2.

(vezi *Preambul*) care a provocat această scurtă privire asupra interactivității în teatru.

Să finalizăm tabloul cu tuşele lui Vito Pandolfi, comprimându-i ideile. Istoriograful teatrului plasează începuturile spectaculare în perioada când miturile erau doar povestite. Povestirea – pretinde Pandolfi – s-a metamorfozat în spectacol ritualic şi, în cadrul ritualului, ditirambul liric a devenit ditiramb coral (de satiri); corifeul a intrat în dialog cu corul – continuă Pandolfi – ca abia Tespis, cu trupa lui ambulantă, să inventeze protagonistul şi, mai pe urmă, Eschil să introducă deuteragonistul.[28] Esențială şi semnificativă rămâne următoarea frază: „Povestitorul epopeei este înlocuit de interpretul de pe scenă, unde se produce o participare mai directă a cetățenilor”[29]. Cum s-ar interpreta această „participare” mai bine, dacă nu prin *interactivitate*?

III.4. De la om real la actor-spectator

Germenii teatrului nu trebuie căutați doar în antichitate şi la nivel

---

[28] Vito Pandolfi, op. cit, p. 22.

[29] Idem, pp. 36-37.

de colectivitate, ci în prezentul fiecăruia din noi, la nivel individual, manifestarea lor concretizându-se în scurte scenarii anticipative sau reparatorii, derulate cu întreruperi de corecție, înlăuntru. Spectatorul este exclus sau, mai bine spus, nu e de presupus încă. „Repetiția” interioară vizează scene viitoare din viață, scene care includ doar „actori virtuali”. Avem de-a face cu un „teatru virtual” fără spectatori. Nevoia de spectatori apare când dificultățile individuale au fost depăşite şi ele pot fi arătate lumii, ca izbânzi sau ca eşecuri. Şi sâmburele interactivității apare în scenariile individuale, punând în joc actanți virtuali, care pot deveni actanți vii şi, din cauza tracului individual în fața actanților vii, spectatori. N-aş fi scris acest paragraf, dacă n-aş fi convins că aceeaşi pornire spre exhibare marchează şi originea teatrului grec.

În perspectivă filozofică, începuturile teatrului presupun „o dublă transformare, petrecută la nivelul esteticului: a) omul real devine spectator de teatru; b) evenimentul tragic devine anecdotă scenică. Ambele elemente trec din ordinea

reală a lumii în aceea ideală a artei.”[30] Pur şi simplu. Dar pe noi ne interesează taman ceeace nu rosteşte măiastra formulare, procesul de metamorfozare a tragicului în tragedie (aş adăuga: al actantului în actor) şi al omului real în spectator. Am evitat expresia „anecdotă scenică” din două motive: „anecdotă” are o nuanță peiorativă, consonând cu disprețul filozofului pentru ceeace nu intră în sfera de care se ocupă dumnealui, iar „scenică” nu corespunde întru totul realității, scena apărând mult după producerea primelor forme de spectacol. Nemaivorbind că, la începuturi, evenimentul colectiv se desfăşura ca un proces magmatic, era un amalgam, ceremonia religioasă era structurată pe elemente spectaculare, liturghia era un amestec de cântec şi recitare[31], iar omul real era, succesiv, şi actor şi spectator, trăia sentimentul comunitar ca om viu, dar, în acelaşi timp, acționa ca personaj al ritualului sau participa, detaşându-se, la spectacol. Mai putem adăuga, adâncind puțin, că spectatorul priveşte şi cugetă, dar, concomitent, participă

[30] Gabriel Liiceanu, *Tragicul, O fenomenologie a limitei şi depăşirii,* Editura Umanitas, Bucureşti, 2005, p. 134.

[31] Vito Pandolfi, op. cit., p.16.

afectiv la ceeace vede. Pendularea lui, între aceşti doi poli, generează plăcerea estetică provenită, paradoxal, din durere, plăcere pe care omul real, în fața evenimentului tragic, n-o poate resimți, fiind mult prea aproape de condiția victimei.

Încerc să-mi închipui ce reacție ar fi avut Nietzsche dacă, prin absurd, ar fi citit afirmațiile de mai sus, ştiută fiind poziția lui rigidă în raport cu ideea lui A. W. Schlegel referitoare la corul tragic. Pe scurt, Schlegel vedea în cor „spectatorul ideal”, iar Nietzsche i-a catalogat opțiunea ca fiind „grosolană” şi „anti-ştiințifică”. Printr-un sofism de toată frumusețea, reuşeşte să împingă spre absurd consecințele definiției schlegeliene.[32] Nietzsche omite din chimia psihologică a corului ingredientul care s-ar putea numi *simulacru*, *joc*, în ultimă instanță. Corul vede oameni reali, în personaje, doar în interiorul convenției propuse de tragedie, dar oamenii reali, care compun corul, văd şi personajele. Acest melanj de empiric şi estetic refuză grila reducționistă cu care operează, fatalmente, filozofia, mai precis, orice efort de ridicare a vieții în aerul

---

[32] *De la Apollo la Faust*, ed. cit., pp. 205-206.

rarefiat al generalului înregistrează pierderi semnificative. Culmea e că, doar peste câteva pagini (211-212), filozoful încuviințează afirmația lui Schlegel, dar, nu se putea altfel, după ce identifică el „un sens mai adânc”. Devenirea omului real în actor este surprinsă de Nietzsche, dar prea vag pentru ceeace ne propunem în această lucrare. Discursul poetic al filozofului, adus în cuvinte simple, se dovedeşte a fi o banalitate, nelipsită, de altfel, din studiile care abordează naşterea teatrului. El susține că mulțimea dionisiacă naşte corul, iar acesta naşte teatrul.[33]

Mai aproape de gândul meu mi se pare a fi Vito Pandolfi când plasează stabilirea raportului actor-spectator în momentul naşterii cântului epic şi a primelor imitații comice. Afirmația „interpretul se desprinde de public”[34], însă, e o neglijență logică: publicul nu exista, el începe să existe din momentul în care un om real devine interpret, ca atare, interpretul nu se poate desprinde de public, ci de masa participanților la adunare. Şi încă ceva: raportul actor-spectator era deja format, dar, pentru istoric, e

[33] Idem, pp. 211-212.

[34] Vito Pandolfi, op. cit., p.17.

mai comod să-l înregistreze laolaltă cu dovezile incontestabile.

Între mit şi tragedie, câteva secole, „darul imitației fiind (...) în firea fiecăruia”, cum spune atât de bine Aristotel, iar condițiile favorizând, după cum am văzut, exibarea şi aparența, se produce o conştientizare a fictivului, gândirea şi manifestarea spectaculară se infiltrează în toate resoartele cetății. La urma urmei, ce era *agora*, altceva decât o scenă, în care juca actorul-politician pentru spectatorul-cetățean?

Dar să luăm un caz concret. După 10 ani de exil, Pisistrate pune la cale un truc spectaculos şi recâştigă puterea în Atena: într-un car „electoral”, însoțită de crainici care, evident, susțineau revenirea tiranului, apărea însăşi patroana cetății, zeița Atena. Descoperim, iată, în Pisistrate, un scenarist şi un regizor de evenimente.

Puterea fictivului, manifestat prin mijloace teatrale, de a capta şi a convinge, l-a scandalizat pe însuşi înțeleptul Solon, care a considerat introducerea actorului, de către Tespis, alături de cor, o profanare. Apăruse pericolul ca simulacrul să-şi piardă

caracterul de convenție și să se substituie realității.

Pe de altă parte, spectatorul grec („grecii sunt un popor de spectatori" afirmă Charles Segal[35]), odată intrat în povestea tragică, se lăsa vrăjit cu totul de iluzia spectacolului, ajungând să creadă că ceeace vede e chiar real. Așa s-a întâmplat, spre exemplu, la reprezentarea tragediei *Căderea Miletului*, a lui Phrynicos, când cei prezenți au retrăit aievea atrocități petrecute cu 10 ani înainte; la fel, ba chiar mai grav, au stat lucrurile la *Eumenidele* lui Eschil: Furiile au stârnit atâta groază, încât - s-a scris - mulți copii au leșinat ori au murit, iar femeile au avortat.[36]

Reacțiile n-ar trebui să ne mire peste măsură și să ne împingă la concluzii pripite, în legătură cu raportarea grecilor la fictiv. Scena, pentru ei, avea autoritatea pe care și-au dobândit-o radioul și, mai târziu, televizorul. 2380 de ani trecuseră de la prima reprezentare a *Eumenidelor* și auditorii lui Orson Welles – acesta lectura, la radio, *Războiul lumilor* (Herbert George Wells) – n-au avut un

35 *Omul grec*, ed. cit., p. 174.

36 Idem, p. 191.

comportament care să dovedească o evoluție, în timp, a receptorului.

Dorința şi voința „publicului de a se supune iluziei, jocului, simulacrului, de a risipi energiile emoționale în ceva care este conotat ca ficțiune sau Alteritate”, se pare că a impus introducerea măştii. „Vraja măştii dionisiace eliberează, în doze controlabile, temerile, anxietățile, iraționalitatea ce mocnesc în cetate” scrie mai departe Charles Segal[37]. Thespis a fost acela care, se pare, a jucat prima dată mascat, până la el, după cum arată materialele iconografice, nici coreuții, nici axarhul, neutilizând acest mijloc de esențializare a personajului.[38] Masca, pe lângă funcția de distanțare şi, implicit, de protejare a spectatorului, înlesnea satyrilor ambulanți modificarea piesei şi înlocuirea eroului, potrivit locului în care se juca.[39] Această adaptare permanentă a scenariului, fără doar şi poate, nu se putea realiza fără a se apela la improvizație, iar improvizația, e de presupus, crea premizele interactivității.

---

[37] Ibidem, p. 190.

[38] Guy Rachet, op. cit., p. 79.

[39] Ştefan Borbely, *Mitologie generală*, ed. cit., p. 156.

III.5. Improvizație și imitație

Înainte de a aduce în prim plan argumentele lui Aristotel, ne-ar fi de folos o pagină din *Mitologia generală* a lui Ştefan Borbely. Să reiterăm, aşadar, un rit de inițiere, în situația în care mama lui Ahile, zeița Thetys, îşi ascunde fiul pe o insulă, în palatul unui rege, cu scopul de a-l feri de înrolarea pentru războiul troian. Ahile este *travestit* în femeie şi se deconspiră când Odysseus, *deghizat* în negustor, îşi pune tovarăşii de farsă soldățească să *simuleze* un atac asupra cetății. Cum era de aşteptat, eroul nostru nu alege mărunțişuri femeieşti de pe taraba negustorului, ci arme. „Prefăcătoria, regresia irațională, asumarea vremelnică a unei identități străine fac, toate, parte, din recuzita coregrafică a riturilor de inițiere”[40], concluzionează Ştefan Borbely. Travestiul, deghizarea, simularea, toate acestea sunt procedeele şi, în acelaşi timp, rezultantele *imitației*.

Aristotel scrie că: „Epopeea şi poezia tragică, ca şi comedia şi poezia ditirambică, apoi cea mai mare parte din meşteşugul cântatului cu flautul şi

[40] Idem, p. 122.

cu cithara sunt toate, privite laolaltă, nişte imitații”[41]. Când ne prezintă cauza acestor manifestări („darul înnăscut al imitației, sădit în om din vremea copilăriei”[42]), filozoful afirmă, de fapt, avant la lettre, că imitația e un dat genetic, dar că abilitățile mimetice pot fi şi cultivate. Dar, mai adaugă autorul, în pagina următoare: „cei dintru început înzestrați pentru aşa ceva, desăvârşindu-şi puțin câte puțin *improvizațiile*, au dat naştere poeziei”[43].

Improvizatorii (costume şocante prin culoare, croială şi îmbinare a elementelor) combinau, în reprezentațiile lor mai întotdeauna spontane, replici şi scenete (ca-n commedia dell' arte) pe care le adaptau în funcție de loc şi de motivul sărbătorii.

Improvizația şi imitația: invenție şi repetiție. Tot ceeace s-a inventat prin improvizație s-a conservat ca formă, s-a multiplicat în spațiu, şi s-a transmis de la o generație la alta, s-a repetat, adică, prin imitație. Improvizația şi

---

[41] Aristotel, op. cit., p. 53.

[42] Idem, p.. 56.

[43] Ştefan Borbely, *De la Herakles la Eulenspiegel*, ed. cit., pp. 25-26.

imitația: statorul şi rotorul creației,
creație permanentă care a marcat

trecerea de la narator la actor, de la povestire orală la text dramatic.

V. CONCLUZII

Noutatea pe care mizează această lucrare consistă în faptul că decelează patru *principii generatoare*, în cele trei lumi cărora le aparţinem (fizico-chimică, biologică şi socială), anume *impulsul*, *interactivitatea*, *invenţia* şi *repetiţia* şi fundamentează cvasi-ştiinţific *impulsul creator teatral*, *interactivitatea teatrală*, *improvizaţia* şi *imitaţia* în teatru, urmărind, bibliografic, perioada cuprinsă între momentul devenirii evenimentului în spectacol şi momentul naşterii textului dramatic.

a. Impulsul.

Impulsul se poate defini adjectival, în concordanţă cu lumea la originea căreia se află, astfel: *impulsul energetic* (spin) în lumea anorganică,

impulsul viu în lumea organică şi *impulsul ludic/creator* în lumea socială. Tendința impulsului energetic e, cu un cuvânt al lui Noica, *întru* microstructură (atomică, moleculară), şi macrostructură (stelară, planetară, galactică, etc.), a impulsului viu e *întru* microstructură (celulară) şi macrostructură (vegetală, animală) şi a impulsului creator al omului, *întru* diverse structuri. Din aria largă de manifestare a impulsului creator, noi avem în vedere doar concretizările teatrale. Atomii constituenți ai materiei organice nu diferă de atomii constituenți ai materiei anorganice. Cărămizile fundamentale rămân aceleaşi. Mai mult, la baza impulsului viu stă impulsul energetic, iar la baza impulsului creator stau impulsul energetic şi impulsul viu. Lucrurile par a sta altfel, când ne referim la structurile vii care produc structuri spirituale, doar pentru că saltul de la materie la idee rupe lanțul logicii noastre comune, a bunului simț, logică întemeiată pe principiul conform căruia o propoziție poate fi ori „adevărată”, ori „falsă”. Dar, de când s-a introdus şi o a treia valență, aceea de „posibil”, iar mai târziu, s-a admis că între „adevărat” şi „fals” există un

număr nesfârşit de „posibili”, începem să ne îndoim de „certitudinile” oferite de simţuri. La urma urmei, acelaşi salt fără un răspuns pertinent, pentru logica noastră pedestră, s-a petrecut şi de la materia anorganică la cea organică. Aşadar, procedând întocmai ca natura, alegând, adică, simplitatea maximă a principiului generator, vom conchide că *impulsul ludic/creator al actorului imitator şi improvizator e cel care naşte structura spectacolului*, ceeace ne-am silit să demonstrăm, şi, abia după aceea, *impulsul ludic/creator al actorului-scriitor creează structura textului dramatic.* Fireşte, osatura spectacolului „oral” include o alcătuire rudimentară de „text” dramatic, totuşi, actorul-autor, care poate medita şi reveni asupra celor scrise, concentrează, esenţializează, stăpâneşte mai bine acţiunea complexă şi, în final, furnizează spectacolului o bază de pornire închegată.

b. Interactivitatea.

Pentru atestarea interactivităţii în lumea fizică, o familiarizare (la nivel de poveste) cu fizica particulelor elementare, fără îndoială, se impune. La nivelul particulelor elementare,

zona în care noţiunile „materie" şi „energie" se confundă, *interactivitatea* e *interacţiune*, iar aceasta constă în emisia şi absorbţia de particule virtuale, particule care, atenţie, sunt *structuri*, forme. Practic, ciocnirea între două particule e un *simulacru*, e un *ca şi cum*, relaţia e mediată. *Interactivitatea,* e lesne de reperat în lumea viului şi în social, de aceea nici nu voi insista în a vă agasa cu informaţii arhicunoscute. Voi mai spune doar că prelucrarea şi integrarea informaţiei, în creier, se realizează printr-o *interactivitate* continuă şi că *impulsul*, electric de această dată, se transmite prin intermediul unor *neurotransmiţători* (eliberaţi şi receptaţi de neuroni). Gândirea noastră e un rezultat al *interactivităţii* neuronale. Până şi contactul cu noi înşine, am văzut, e mijlocit, stă sub semnul lui *ca şi cum*.

Particule *virtuale*, neurotransmiţători, sunete muzicale, cuvinte, etc. – nişte intermediari în sânul a ceea-ce-este, nişte agenţi ai mişcării energetice, psihice şi spirituale, acţionând separat şi în grup, ducând informaţia de colo-colo, făcând posibilă diversitatea în lume – dau statut şi pondere *iluminării*. Paradoxal,

prin internet, un mediu *artificial* de comunicare a informației, omul a ajuns la simplitatea *naturală*, altfel spus, a mutat realitatea, cu toate *interactivitățile* ei, din lumea fizică în cea *virtuală*.

c. Improvizația şi imitația.

Pornind de la o idee a lui Gabriel Tarde şi aprofundând, am stabilit că *impulsul* duce la structură prin două procese: *invenția şi repetiția*. Dacă repetiția o pot identifica în toate cele trei lumi – *vibrația* în lumea fizico-chimică, *ereditatea* în lumea biologică şi *imitația* în lumea socială –, iată că *invenția* n-o pot detecta, neavând deocamdată lecturile necesare, decât în ultimele două: *mutația genetică* în biologic şi nenumărate forme în social, cu precizarea, indispensabilă studiului nostru, că, în teatru, *invenția* e asigurată de *improvizație*. E adevărat că imitația e o practică des întâlnită şi în lumea animală – imitație fizică şi comportamentală -, dar e fixată genetic pe supraviețuire şi perpetuare.

Teatrul, abordat din perspectivă fizică şi biologică, iese din zona divertismentului sau, şi mai bine spus, divertismentul scapă de nuanța

depreciativă.

Premizele *interactivității* în socialul grec – religiozitatea „relaxată" şi tirania (care obliga cetățeanul la participare comunitară, la oralitate, şi acultura rituri şi manifestări pentru a gestiona mai uşor sursele de conflict) – au făcut posibilă impunerea jocului democratic şi, prin acesta, stimularea preocupărilor ştiințifice, filozofice, politice, teatrale, etc. De remarcat, şi filozofia, şi politica, datorită *interactivității*,
s-au manifestat „teatral". Apariția teatrului era iminentă. Originarea lui din ritual, din cântecul licențios şi din ditiramb e un travaliu anevoios şi, dacă nu rezişti tentației, fără sfârşit. De aceea, ne-am limitat la câțiva autori şi-am insistat mai ales pe „mecanisme", pe „resorturi", evitând o expunere pe orizontală care ne-ar fi aglomerat cu date despre apolinic şi dionisiac, ditiramb, hybris şi sophrosyne, katharsis, comedie şi tragedie, date utile cunoaşterii fenomenului teatral, dar redundante demonstrației noastre.

Mai importantă, în economia lucrării, a fost pentru noi transformarea unui eveniment în spectacol şi a omului real în

actor-spectator. Şi, pentru că aceste transformări nu erau cu putinţă fără înclinarea grecului către travesti, deghizare şi simulare, am insistat pe mijloacele *impulsului ludic/creator*, pe *improvizaţie* şi pe *imitaţie*. Prin improvizaţie şi imitaţie, ajutat şi de mască, actorul a putut să-şi dezvolte un scenariu de spectacol şi să-l adapteze în funcţie de loc şi de timp. În momentul în care Pisistrate a aculturat spectacolul teatral, cunoscându-i puterea de manipulare, a fost necesară o formă *scrisă* a vorbelor rostite, pentru a evita influenţele nedorite ale replicilor şi pentru a-l putea determina pe actorul-autor să modifice textul potrivit intenţiilor sale politico-administrative. Această condiţie impusă de *polis*, care suporta şi cheltuielile de reprezentare în concursurile teatrale, această aparentă aservire politică şi religioasă – textul scris – a impulsionat creaţia dramatică.

Actorul-autor arde „virtual" etapele interactive ale imitaţiei şi improvizaţiei, dar textul dramatic nu exclude improvizaţia, interactivitatea şi imitaţia din reprezentaţiile viitorului spectacol.

În intențiile nescrise ale acestor pagini, îmi propuneam să cercetez şi modalitățile prin care teatrul de azi experimentează trecerea de la textul dramatic la interactivitate, dar concretizarea integrală a proiectului ar fi însemnat o suprasarcină pentru lucrarea de față.

Bibliografie selectivă:

1. Aristotel, *Poetica,* Editura ACADEMIEI, Bucureşti, 1965.
2. Banu, George şi Tonitza-Iordache, Mihaela, *Arta teatrului,* Editura NEMIRA, Bucureşti, 2004
3. Borbely, Ştefan, *De la Herakles la Eulenspiegel*, Editura DACIA, Cluj-Napoca, 2001
4. Borbely, Ştefan, *Mitologie generală*, Editura LIMES, Cluj-Napoca, 2004
5. Capra, Fritjof, *Taofizica*, Editura TEHNICĂ, Bucureşti, 1995
6. Coulanges, Fustel de, *Cetatea antică*, Editura MERIDIANE, Bucureşti, 1984
7. *De la Apollo la Faust*, (Nietzsche, Friedrich, *Naşterea tragediei*), Editura MERIDIANE, Bucureşti, 1978
8. *Dicționar de estetică generală*, Editura POLITICĂ, Bucureşti, 1972
9. Dodds, E. R., *Grecii şi iraționalul*, Editura POLIROM, Iaşi, 1998
10. Eliade, Mircea, *Istoria ideilor şi credințelor religioase*, vol. 2
11. Faguet, Emile, *Drama antică. Drama modernă.* Editura ENCICLOPEDICĂ ROMÂNĂ, Bucureşti, 1971
12. Gheorghiu, Octavian, *Teatrul antic grec şi latin*, Editura MERIDIANE, Bucureşti, 1970

13. Girard, René, *Violenţa şi sacrul,* Editura NEMIRA, Bucureşti, 1995

14. *Hawking, Stephen,* Scurtă istorie a timpului*, Editura HUMANITAS, Bucureşti, 2007*

15. Homer - *Iliada*, Editura UNIVERS,1985

16. Homer - *Odiseea*, Editura UNIVERS, 1979

17. Jacob, François, *Logica viului*, Editura ENCICLOPEDICĂ ROMÂNĂ, Bucureşti, 1972

18. Lazu, Robert, *Exerciţii hermeneutice*, Editura VIAŢA CREŞTINĂ, Cluj-Napoca, 2002

19. Liiceanu, Gabriel, *Tragicul, O fenomenologie ...,* Editura UMANITAS, Bucureşti, 2005

20. Măniuţiu, Mihai, *Act şi mimare,* Editura EMINESCU, Bucureşti, 1989

21. Monod, Jacques, *Hazard şi necesitate*, Bucureşti, Editura HUMANITAS, 1991

22. Mureşan, Pavel – *Ce este imitaţia*, Editura ŞTIINŢIFICĂ ŞI ENCICLOPEDICĂ, Bucureşti, 1980

23. *Omul grec*, Coordonator: Vernant, .P., Editura POLIROM, Iaşi, 2001

24. Oprea, Ştefan, *Introducere în teoria dramei*, curs în manuscris

25. Paiu, Constantin, *Repere în Teatrul antic grec şi latin,* Editura ARTES, Iaşi, 2000

26. Pandolfi, Vito*, Istoria teatrului universal,* vol. I, Editura MERIDIANE, Bucureşti, 1971

27. Petre, Zoe, *Cetatea greacă între real şi imaginar,* 2000

28. Rachet, Guy, *Tragedia greacă,*Editura UNIVERS, Buureşti, 1980

29. Rusu, Liviu, *Eschil, Sofocle, Euripide*, Editura TINERETULUI, Bucureşti, 1961

30. Tonitza-Iordache, Mihaela, *Despre joc*, Editura JUNIMEA, Iaşi, 1980

31. Toró, Tiberiu, *Fizică modernă şi filozofie*, Editura FACLA, Timişoara, 1973

AUTORI

CU IUBIRE, DESPRE TEATRU SHAKESPEARE

„Teatrul ca sublimare a atitudinii estetice față de realitate, teatrul ca mimesis sau katharsis, teatrul ca poezie sau limbaj, teatrul ca reflectare transfigurare, ca act al cunoaşterii, reprezintă una din formele conştiintei sociale menite să exprime, în pluralitatea imaginilor dramaturgice sau scenice, experiențe umane, existența socială raportată la om, universul uman al epocii, aspirația omului către progres şi civilizație, omul angrenat şi integrat în patosul constructiv al societății. Diferitele ipostaze pe linia definirii conceptului de teatru subliniază în mod deosebit caracterul reflectoriu al spectacolului teatral, capacitatea dramaturgiei şi a artei interpretative de a exprima o

poziție, o atitudine, un ideal sau un crez.” [44]

Frumos, numai că teatrul, azi, nu mai e principalul canal de comunicare. Tinerii nu citesc teatru şi nu prea merg la spectacole de teatru. Şi, totuşi, teatrul rămâne un mijloc de schimbare a lumii, dar nu oricum, ci prin iubire. Shakespeare reprezintă un punct de plecare în descoperirea şi redescoperirea teatrului.

Înainte de orice, să trecem în revistă schimbările spectaculoase ale mijloacelor de comunicare din ultimele patru-cinci secole.

Se împlinesc 555 de ani de când tiparnița a ucis povestitorul, 115 ani de când filmul a ocupat sălile de teatru, peste 50 de ani de când televiziunea pulverizează cinematograful şi teatrul în casa oricărui cetățean şi stinge lumina de pe carte, 30 de ani de când computerul confiscă tot şi 20 ani de când internetul stinge, aprinde, pulverizează, confiscă şi restituie. A vorbi despre teatru, azi, pare a fi o acțiune riscantă, o alunecare în penibil

[44] Toboşaru, Ion, *Principii generale de estetică,* editura Dacia, Cluj-Napoca, 1978, pag. 267/268

şi anacronic.

De foarte multe ori m-am certat cu prieteni, cu oameni de teatru, cu necunoscuți, cu duşmani, pe o temă spinoasă, aparent la îndemâna tuturor, ca fotbalul, şi anume soarta teatrului în epoca audio-vizualului super-electronic. Uneori m-am gândit că n-ar fi rău să scriu un articol, o carte, alteori am fost pe punctul de a face o emisiune tv, chiar mi-a trecut prin cap că poate ar trebui schimbat câte ceva în sistemul de învățământ. În cele din urmă, m-am întors la teatrul de la care, de fapt, pornisem. Teatrul nu poate fi contestat, hulit, iubit, ajutat, schimbat, terfelit, sublimat decât prin teatru. Cu armele lui, cu energiile lui, cu umorile şi neputințele lui. De ce? Pentru că atunci când spui teatru, spui iubire şi, când e vorba de iubire, nimeni nu se poate amesteca, nimeni în afara celor implicați în relație. Iubire, da, iubire! Autorul scrie din iubire pentru oameni, regizorul pune spectacolul în scenă suferind de aceeaşi iubire, iubindu-şi necondiționat colaboratorii, toți realizatorii spectacolului îşi închină munca spectatorilor, care, la rândul lor, dacă spectacolul e reuşit, se îndrăgostesc de actori, de regizor, de scenograf sau de muzician. Cum scrie

Eugenio Barba, adresându-se actorilor? *„Nu uitați: munca și prezența voastră trebuie să-l facă pe un altul să devină „îndrăgostit”.*

Chiar, de ce e necesar ca spectatorul să se îndrăgostească de actor sau de oricare alt realizator al spectacolului? Pentru că, altfel, el nu poate fi schimbat. Şi dacă teatrul nu-l schimbă pe spectator şi, prin acesta, nu modifică ceva în lume (mentalități, stări de spirit), nu-şi află rostul.

Constatăm, în ultimul timp, că, da, cultura nu ne face mai umani, asistăm neputincioşi la divorțul păgubos dintre artă şi arta de a trăi, abia am scăpat de presiunea persecuției şi cenzurii şi, fericiți, ne lăsăm înghițiți de mlaştina indiferenței şi anonimatului, pentru că, nu-i aşa, dacă totul e permis, nimic nu mai are importanță... De ce toate astea? Pentru că lipseşte iubirea din ecuația comunicării. Televiziunea şi Internetul au câştigat bătălia cu Teatrul, dar n-au câştigat războiul. Şi nici nu au vreo şansă. Iubirea virtuală, iubirea mijlocită tehnic, e fadă, inconsistentă, păleşte odată cu stabilirea primului contact viu, adevărat. Or, contactul viu şi adevărat, nemijlocit, este privilegiul teatrului. Puterea teatrului stă în iubire. Doar

iubirea poate schimba ceva în lume.

Să ne amintim că Enkidu, prietenul lui Ghilgameş, sălbatic / primitiv fiind, n-a putut face pasul înspre civilizație decât după ce a fost „îmblânzit” de o femeie, adică, după ce s-a îndrăgostit. Pentru „îmblânzire” pledează şi Antoine de Saint Exupéry, în Micul prinț. Evident, prin iubire. În zadar se străduieşte Prospero, din **Furtuna** lui Shakespeare, să-l „îmblânzească” pe Caliban. Ceea ce face el e mai degrabă dresură. Mai multe şanse ar avea Miranda de care Caliban e îndrăgostit. Dar lui Prospero nu-i ies toate aşa cum şi le propune şi poate pentru că multe se petrec doar în mintea sa. Lui Shakespeare, însă, i-a ieşit totul! De aceea, cred eu, ori de câte ori încercăm o reconsiderare a teatrului, e necesară întoarcerea la anul 1. În teatru, calendarul e altul. Dacă spui Eschil, spui de fapt anul 2089 înainte de Shakespeare, dacă spui Brecht, spui anul 334 după Shakespeare, dacă luăm data de azi, socotiți şi dumneavoastră... În teatru suntem mai tineri. Normal. Întâi trăim şi pe urmă jucăm. Ideal ar fi să jucăm în timp ce trăim. Nu ne-am mai confunda cu rolurile, n-am mai fi penibili, păguboşi, poate că n-am mai

înnebuni, poate că nu ne-am mai sinucide şi, mai ales, poate că nu ne-am mai omorî între noi.

Shakespeare, deci!

Literar şi literal vorbind, Shakespeare se cere tălmăcit nu numai din engleză în română sau în chineză, Shakespeare trebuie tradus chiar din engleză în engleză. În teatru, Shakespeare trebuie scuturat de colbul vremii lui şi tăvălit prin praful zilelor şi nopților noastre. Numai că Shakespeare nu reînvie doar dacă îi dezbrăcăm personajele de însemnele epocii în care se mişcă pentru a le acoperi cu hainele de acum şi de aici. Vorbim, ne batem, iubim şi murim altfel. Lumea e altfel şi teatrul e ca lumea. Shakespeare făcea tot felul de aluzii la oameni şi obiceiuri din țara lui, din vremea lui, pentru că practica un teatru viu şi adevărat. Pentru a-l reînvia pe Shakespeare nu-i de ajuns să i ne închinăm la moaşte, trebuie să-l aducem viu printre noi. Cu cât ne apropiem noi mai mult de el, cu atât suntem mai departe de spiritul lui. Ne străduim să-l aducem pe el printre noi ? suntem aproape de adevăr, de frumos şi de tot ce mai vreți... L-ați citit? Nu l-ați citit ? Nicio nenorocire. Să fim sinceri, puțini sunt aceia care au

făcut-o. Şi pe urmă, vorba lui Noica, ce fericiți vom fi atunci când vom lua contact cu marele autor, prin intermediul unei cărți ori a unui spectacol! E de ajuns să te apropii de o piesă, de un personaj, de o replică măcar, şi, dacă ceva în tine intră în rezonanță, vei căuta mereu repetarea miraculosului moment.

De ce Shakespeare şi nu Caragiale?! Pentru că, la noi, Shakespeare s-a întrupat în trei genii : Eminescu, Creangă şi Caragiale. Dacă vrei să scormoneşti în abisuri, te-arunci în Groapa Marianelor, nu în Balta Brăilei sau în puțul din fundul grădinii. Shakespeare nu e al nimănui. Shakespeare e al tuturor. Al fiecăruia din noi. Şi la urma urmelor, aşa cum ni l-au luat alții pe Dracula, de ce nu l-am confisca şi noi pe Shakespeare ? De ce nu i-am tâlhări de Shakespeare ? Frunzăriți-l, citiți-l, studiați-l, mâncați-l! Vedeți filme şi spectacole Shakespeare! Veți constata că la micul dejun, la cumpărături, în pat, ori când vă certați în familie, sunteți personajele lui. Nu trebuie să fii cocoşat şi şchiop ca să ai ceva din Richard al III-lea. Poți simți ca Doica, din **Romeo şi Julieta**, chiar dacă nu eşti grasă şi bătrână. Treci prin

chinurile lui Lear şi fără să ți se scoată ochii, e de ajuns să te orbească o dragoste, o ură, sau orice altceva. Romeo şi Julieta pot avea şi 25, şi 45, şi 70 de ani. Geloşi ca Othello, intriganți ca Iago, trădați şi alungați de-acasă ca Prospero, nebuni după viața asta ca Falstaff, am fost ori putem fi oricare dintre noi.

Teatrul are nevoie de fiecare dintre voi. Teatrul nu e doar o clădire frumoasă în centrul oraşului în care joacă, nu întotdeauna, cei mai talentați, aleşii. Teatrul adevărat e în fiecare dintre voi. Ajutați-l cum puteți, cu ce puteți, cu tot sufletul, cu toate relațiile, cu toată experiența, cu bani, cu încredere sau, măcar, cu prezența într-o sală de spectacol.

Scene de teatru faceți şi voi în familie, pe stradă, la serviciu. În momentele voastre dificile, regizați şi jucați propriile voastre scenarii. Nu sunteți departe de Shakespeare!

Shakespeare ar trebui să fie ca un sport de performanță pentru care să ne pregătim toată viața. Ca să ştim să iubim, să urâm, să ne batem, să murim. Nu ne va ieşi ca la carte, nu vom ajunge toți campioni, dar asta vrem, nu ?

ŞOCUL PSIHOLOGIC PIERRE CORNEILLE

„Vreau aşadar să dovedesc împotriva acestei piese, *Cidul*: - că subiectul ei nu face doi bani; că încalcă principalele reguli ale poemului dramatic; că este lipsită de judecată în desfăşurarea ei; că are multe versuri proaste; că aproape tot ce are frumos a fost furat.”[45] (Georges de Scudery: din *Observations sur le Cid,* 1637) Iată, printre altele, cam ce i se reproşa piesei, în epocă. Evident, azi, amendamentele ar fi altele. Au trecut 373 de ani. Spiritual, social, economic, trăim în altă lume. Dar nu deficienţele sunt cele care pot suscita interesul ochiului critic. Întrebarea

[45] Corneille, *Cidul*, Texte comentate, trad. St.O. Iosif, ed. Albatros, Bucureşti, 1973, pag. 179

care se ridică, chiar de la prima lectură, e următoarea: în ce rezidă interesul textului, dincolo de mode, dincolo de mentalităţi? care e constanta care-l ţine viu după atâţia ani? Pierre Corneille se arată a fi un mare maestru al şocului psihologic. Şi când spun asta nu mă refer doar la cel manifestat asupra cititorului/spectatorului, ci şi la cel pe care îl administrează personajelor. Când vine vorba de comic, nu se uită de legile lui şi, mai ales, de una din ele: concizia. Exprimarea aforistică din **Cidul** ne lămureşte pe deplin că, de fapt, şi tragicul se structurează după aceleaşi legi. În fond, râsul şi plânsul sunt nişte supape de prudenţă cu care operează natura în cazul omului, pentru a-i păstra echilibrul psihic (Kant). Nu ne ducem cu gândul până la o proiecţie teleologică, dacă exprimarea a lăsat de înţeles aşa ceva, nici nu interesează, aici, acest aspect. Ce ne poate folosi, totuşi, din gândul lui Kant? Rădăcina comună şi structura similară ale celor două manifestări. Şi, iată, o altă lege a comicului care se dovedeşte a fi perfect valabilă şi pe teritoriul tragicului: surpriza! „Surpriza – condiţie a contrastului comic”

decretează Marian Popa[46], dar **Corneille** a demonstrat cu că surpriza poate fi la fel de eficientă şi e chiar necesară în tragedie. Diferența dintre comic şi tragic se reduce la relația diferită cu obiectul: râsul indică o distanțare de obiect, plânsul semnalează adeziunea.

După aceste mărunte precizări, simt dorința de a extrage, aproape chirurgical, replicile-şoc din textul lui **Corneille**. Ca şi cum aş avea o barcă plină de scoici şi m-aş grăbi să le spintec pentru a strânge neprețuitele perle.

Şi, deşi autorul, în **Discurs asupra poemului dramatic**, declară „aş vrea ca primul act să conțină temeiul întregii acțiuni şi să închidă uşa la tot ce s-ar voi adăugat suplimentar în restul poemului” – ceeace s-ar traduce cu un omor în faşă a oricărei surprize – se va vedea că stăpânea ştiința de a surprinde şi acolo unde cititorul/spectatorul a anticipat deja.

După primele două scene din actul I, în care legătura de iubire dintre Rodrigo şi Ximena pare a nu

[46] Popa, Marian – *Comicologia*, ed. Univers, Bucureşti, 1975, pag. 19

întâmpina nicio piedică, în scena 3, contele, tatăl Ximenei, îl pălmuieşte pe don Diego, tatăl lui Rodrigo. Aproape că se respectă regula gagului cu cei trei timpi, informarea, întărirea informației şi contrastul, de astă dată, dramatic.

Actul II, finalul scenei 6,: regele aduce la cunoştința celor prezenți că maurii, cu vreo zece corăbii, s-ar afla „la gura apei”[47]. Scena 7 debutează abrupt cu anunțul funebru al lui don Alonso: „Sire, contele-i mort, prin fiul său don Diego şi-a răzbunat onoarea.”[48] –şi, mai mult, Alonso spune că Ximena a venit să ceară dreptate, prefigurând, astfel, posibila moarte a lui Rodrigo. Când e omorât contele în duel? Când regele avea mai mare nevoie de războinici. Condamnarea lui Rodrigo pare de neînlăturat.

Actul III, scena 4. Rodrigo iese din locul în care se ascundea şi îi oferă Ximenei posibilitatea de a se răzbuna. În scena I îşi făcuse apariția în casa mortului, în locul în care era cel mai puțin probabil de a se afla, în

---

[47] Idem, pag.84

[48] Idem, pag.85

scena 4, îşi oferă viaţa pe altarul iubirii. Onoarea fusese cinstită. A lui. Pentru ca iubirea Ximenei să fie cu putinţă era necesar ca ea să răzbune moartea tatălui. Iubirea strânsă în chingile onoarei, iată situaţia tragică în care se zbat cei doi.

Actul III, scena 6: contrastul tragic! Don Diego e bucuros că-şi vede, în sfârşit, fiul, Rodrigo e supărat că şi-a pierdut iubita. Don Diego vorbeşte despre onoare, Rodrigo vorbeşte despre iubire şi despre moarte. Din actul II, scena 7, soarta lui Rodrigo pare pecetluită: regele îl va condamna la moarte pentru nesocotirea interdicţiei regale în ceeace priveşte duelul. Abia în actul II, scena 6, don Diego îi arată o altă cale a morţii : lupta cu maurii în fruntea celor 500 de vasali veniţi să răzbune insulta adusă de conte:

„Sileşte prin putere
Pe rege la iertare, Ximena la tăcere."[49]

Actul IV, primele 3 scene: acelaşi mecanism al gagului! În scena 1, Ximena e îngrijorată de soarta lui Rodrigo, în scena II, infanta o sfătuieşte pe Ximena să-l uite pe Rodrigo, să-l alunge din inimă, dar să

---

[49] Idem, pag.112

nu-i mai ceară moartea – „dar lasă-ni-l în viață!” [50], spune dona Uracca – , în scena 3, regele își exprimă recunoștința față de Rodrigo, pentru ca, în scena 4, același rău prevestitor, don Alonso, să întrerupă povestea bătăliei cu maurii, anunțând sosirea Ximenei. Ce voia Ximena? Moartea criminalului. Cine era acela? Rodrigo. Mare maestru acest Corneille!

Şi, în acest moment, actul IV, scena 4, marele regizor al vieții, regele, îl sfătuiește pe Rodrigo să plece și-l îmbrățișează („Te du, să nu te vadă”[51]), îl sfătuiește pe don Diego să se prefacă a fi plin de jale („Prefă-te plin de jale”[52]), pentru ca, în scena 5, s-o determine pe Ximena să-și deconspire dragostea printr-o veste falsă: „el a murit aici”[53] Actul V, scena 4. Iar contrastul tragic, în aceeași exprimare concisă. Ximena vede partea goală a paharului: „Nerăzbunat mi-e tatăl sau vai! Rodrig ucis!”[54], Elvira o vede pe cea plină: „Sau capeți pe Rodrig sau fi-vei răzbunată”[55].

---

[50] Idem, pag.118

[51] Idem, pag.124

[52] Idem, pag.124

[53] Idem, pag.125

[54] Idem, pag.139

[55] Idem, pag.140

Actul V, scena 5. Alt şoc! Apariția lui don Sancho cu sabia. Ximena crede că Rodrigo a fost ucis şi, în scena 6, îşi mărturiseşte iubirea în fața regelui şi cere să i se îngăduie retragerea la o mănăstire.

În final, acelaşi mare regizor, don Fernando, îi acordă Ximenei un an de doliu, timp în care Rodrigo va lupta cu maurii. Se întrevede un viitor acceptabil.

Să aibă vreo şansă montarea **Cidului** în zilele noastre?! Nu ştiu. Dar, dacă aş face-o eu, fireşte, aş miza pe şocul psihologic, ajutându-mă şi de valențele textului, în acest sens, dar şi de sugestiile vizuale ale piesei.

Bibliografie:

1. Baty, Gaston şi Chavance, Rene - *Viața artei teatrale* – Editura Meridiane, Bucureşti, 1969
2. Berlogea, Ileana – Cucu, Silvia – Nicoară, Eugen – *Istoria teatrului universal*, Editura didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1982
3. Boileau-Déspreaux, Nicolas - *Arta poetică* (în rom. de Ionel Marinescu), E.S.P.L.S.A., Bucureşti, 1957
4. Brăescu, Ion – *Clasicismul în teatru*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1971
5. Brunetière Ferdinand *Evoluția criticii de la Renaştere până în prezent*, Ed.Enciclopedică română, Bucureşti, 1972
6. Clément, Bruno – *Tragedia clasică*, Institutul European, Iaşi, 2000
7. Idem

8. Descartes, René - *Discurs asupra metodei,*. din vol. Descar tes, E.S.P.L.S., Bucureşti,1952

9. *Dicţionar de estetică generală*, Editura politică, Bucureşti, 1972

10. Matei Călinescu: *Clasicismul european*, Ed. Enciclopedică, 1971

11. Popa, Marian – *Comicologia*, ed. Univers, Bucureşti, 1975

12. Tieghem, Philippe van - *Marile doctrine literare în Franţa*, Editura Univers, Bucureşti, 1972

13. Tonitza-Iordache, Mihaela şi Banu, George - *Arta teatrului*, Editura Nemira, Bucureşti, 2004

14. Ubersfeld, Anne - *Termenii cheie ai analizei teatrului,* Institutul european, Iaşi, 1999

INEFABILUL ÎN *LIVADA* CEHOV

A vorbi despre inefabil – nu neapărat în piesa lui Cehov, ci în orice operă de artă – e o contradicție în termeni. Inefabilul, spune **Dicționarul de estetică generală**, este *„acea delectare estetică ce nu poate fi formulată în cuvinte...”*. Contradicția fiind însă fermentul artei, motorul ei, voi încerca să mă sprijin pe elementele care declanşează acest inefabil, sărăcindu-l până la urmă, amputându-l, cum face, de fapt, orice analiză, orice demontare a unei jucării. Inefabilul cehovian se degajă din fiecare lucrare luată ca întreg.

Se mai impune o precizare privitoare la încadrarea piesei în sfera

comediei, a dramei sau a farsei tragice. Nesfârşitele polemici pe această temă sunt cauzate de înțelesurile diferite care se dau termenilor. **Livada de vişini** este o comedie în patru acte, cum a vrut autorul. Opțiunea mea are la bază două argumente: o afirmație a lui Stéphane Lupasco şi un citat dintr-o scrisoare a lui Cehov. Comedie sau dramă? Fraza lui Lupasco stinge orice ezitare: *„Marele teatru comic, cel care atinge cu adevărat marea artă, este până la urmă amar şi trist"*. Şi dacă ne mai roade viermele îndoielii, ne lămureşte chiar autorul piesei cu ceea ce scrie despre jocul actorilor din **Unchiul Vanea**, într-o scrisoare: *„Nu e bine aşa că doar nu e o dramă. Tot sensul acțiunii şi întreaga dramă se petrec în sufletul omului şi nu în manifestările lui exterioare. Drama a existat în viața Soniei până la acest moment, ea va exista şi mai târziu; aici e un simplu episod, urmarea împuşcăturii. Iar împuşcătura nu e o dramă, ci o întâmplare."* Ce simplu! Nu?

Comedia, aşadar, comedia **Livada de vişini** surprinde, în registru comic, două personaje (cu tot alaiul de rude, slujitori, prieteni, etc.) într-un moment dramatic al existenței lor. O

sosire, o aşteptare şi o plecare. Asta-i tot. Dar modul magistral în care Cehov orchestrează banalitățile, tăcerile, enunțurile disparate, sunetele (plâns, râs, țipăt, cântec, zgomot), determină, induce un ritm, o muzică (cehoviană, s-a spus), o simfonie a pierderii, a schimbării, a plecării. O diversitate surprinzătoare de enunțuri, semne de tot felul, care apar şi dispar şi, în acelaşi timp, o structură verbală care tinde să dureze ca întreg. Dramaturgul, în fond ca toți artiştii care lucrează cu senzații succesive (desfăşurate în timp), se străduieşte să creeze *spațiu* (manifestat ca un ritm, ca o vibrație), spre deosebire de sculptor (sau orice artist care lucrează cu materia brută) care încearcă să creeze *timp* (manifestat prin mişcare, viață, însuflețire, efemer).

Voi trece în revistă, în ordinea în care apar în piesă, elementele de care aminteam mai sus:

1. Chiar la debutul actului întâi, negustorul Lopahin intră *„cu o carte în mână”*. Ceva mai încolo, mărturiseşte: *„M-am apucat să citesc cartea asta şi n-am priceput o boabă”*. Negustorul citeşte o carte, iar contabilul aduce flori. Epihodov, îndrăgostit de Duniaşa, pretinde că ”

l-a trimis grădinarul” (e vorba de buchetul de flori). Opțiunile celor două personaje, banale la primul contact, devin semnificative pe parcursul derulării întregului.

2. Înfrigurarea cu care Lopahin aşteaptă sosirea „oaspeților” de la Paris aproape că declanşează zgomotul trăsurilor înainte ca acesta să se producă.

3. Şi tot el (Lopahin) reacționează bizar, funcționând ca un semnal de alarmă, atunci când Varia îi spune Aniei: *„În august or să vândă moşia...”* Nu ştim încă cine o va cumpăra, dar behăitul lui Lopahin e un semn.

4. Un moment de mare subtilitate, care-l scuteşte pe Cehov de a include o scenă erotică (scenă care ar afecta unitatea stilistică a piesei), este întâlnirea dintre Iaşa şi Duniaşa. Iaşa o îmbrățişează pe Duniaşa, Duniaşa scapă farfurioara, farfurioara se sparge, iar Duniaşa plânge. Asistăm la o deflorare. Psihică, deocamdată. Se va întâmpla şi altfel, o vom deduce din relațiile celor doi. Îşi va da seama şi Epihodov.

5. Într-o clipă de încântare, de contemplare a livezii, Liubov Andreevna are o vedenie: *„Ia priviți!*

Mama, răposata mea mamă trece prin grădină... E în rochie albă”. Şi mai jos: *„Mi s-a părut. (...) ... s-a aplecat un pomişor alb, parcă ar fi o femeie”.* Ce ne spune, de fapt, Ranevskaia? Un pom semăna cu mama ei care murise. Un pom semăna cu o moartă. Partea dă socoteală de întreg: livada părea moartă.

6. Actul întâi se sfârşeşte tot cu un element semnificativ, oarecum păşunist, dar conform, la urma urmei, cu felul în care iubeşte Trofimov. *„Departe, dincolo de livadă, un cioban cântă din fluier. Trofimov trece. Văzându-le pe Ania şi pe Varia, se opreşte”.* Şi, după replicile celor două, înduioşarea lui: *„Soarele meu! Primăvara mea!”.*

7. Actul doi începe cu descrierea spaţiului (senzaţia locului). Ce vedem? O bisericuţă în paragină (credinţa, nu doar în sens religios), o fântână (izvorul, creaţia, viaţa) înconjurată de lespezi de mormânt, „*plopi întunecaţi”* (*„acolo începe livada de vişini”*), *„un rând de stâlpi de telegraf”* (semnele vremurilor care vin) şi *„în zare, un oraş mare”.* Trecut, prezent şi viitor într-un cadru scenografic (cam singulară această ieşire în exterior la Cehov), un fel de balanţă a opţiunilor.

„Epihodov (ca o pasăre rău prevestitoare) *cântă din chitară."*.

8. Urmare firească şi împlinire a acestei sumbre scenografii e replica Charlottei Ivanovna în care-şi constată lipsa de identitate: *„... de unde sunt eu, cine sunt eu – nu ştiu..."* (Nu pot să nu remarc castravetele – simbol falic - din care mănâncă în timp ce spune: *„Am atâta nevoie să vorbesc cu cineva şi n-am cu cine..."*). Şi, pe aceeaşi pagină, cade, reverberant pentru lumea piesei, fraza lui Epihodov: *„N-am ajuns încă să ştiu dacă trebuie să trăiesc sau – ca să spun aşa – dacă trebuie să mă împuşc."*.

9. După rechizitoriul prin care Trofimov condamnă Rusia, *„În fundul scenei trece Epihodov cântând din chitară."*. Trece Epihodov, adică omul cu nouăzeci şi nouă de nenorociri, adică piaza rea. Liubov Andreevna şi Ania atenţionează: *„Vine Epihodov..."*, Gaev şi Trofimov concluzionează *„a apus soarele*" de parcă ar spune că *ne-a apus soarele*, Gaev declamă o rugăciune de parcă ar face-o înainte de moarte, Firs bombăne, şi, *„deodată ajunge la ei un zgomot depărtat, ca din cer, ca sunetul unei coarde care plesneşte, trist, stingându-se încet."*.

Se trec în revistă semne prevestitoare de rău şi apare un trecător, anticipând parcă pasul pe care vor fi nevoiți să-l facă şi ei. Leonida Teodorescu vede în tot acest moment o demonstrație de teatru absurd avant la lettre, el chiar spune că: *„vorbele şi nu sensul lor creează legăturile în piesele lui Cehov”*. Nimic mai fals! Banalitatea e o capcană. Nimic nu e lăsat la voia întâmplării la Cehov. Cuvintele au sensuri ascunse şi, în momente cheie, spun mai multe decât par a spune.

10. Tot actul trei, fiind o *petrecere la înmormântare* (circ, dans), este o bijuterie dramatică care atinge sublimul în final: *„Liubov Andreevna (...) stă ghemuită şi plânge amarnic. Orchestra cântă în surdină.”* .

11. Finalul actului patru închide cercul formal al piesei, trist, dezarmant de trist : *„Scena e goală. Se aude cum se încuie uşile, apoi cum pleacă trăsurile. Se face linişte. Liniştea e străbătută deodată de zgomotul surd al toporului, care loveşte un pom. Sună stingher şi trist.”*. După monologul lui Firs: *„Se aude un zgomot depărtat, ca din cer, ca sunetul unei coarde care plesneşte, un sunet trist, stingându-se*

încet. Se face tăcere, se aude numai cum departe, în livadă, toporul loveşte în vişini.”. Sunt ultimele cuvinte ale lui Cehov, cuvinte care pun punct ultimei lui comedii, comedia plecării, comedia morţii.

Încercarea mea de a depista inefabilul textului are toate defectele unei asemenea operaţii, la care se adaugă stângăcia şi ignoranţa mea în materie. Inefabilul apare şi mai evident odată cu transpunerea textului în spectacol (în cazul în care realizatorii spectacolului au mijloacele şi putinţa s-o facă). Aş încheia, remarcând cu vorbele Monicăi Săvulescu, *„sentimentul permanent de angoasă al personajelor cehoviene, starea lor de provizorat, de incomoditate psihică, inexplicabilă pe plan individual, fiindcă ea nici nu se manifestă ca un simptom individual, ea este simptomul generalizat al unei crize generalizate, al unui dezechilibru atotcuprinzător.”*.

Bibliografie:

1. Cehov, A.P., *Teatru* (volumul X), E.S.P.L.A. – CARTEA RUSĂ, Bucureşti 1960
2. *Dicţionar de estetică generală* (coordonare lexicografică Şuteu, Valeriu), editura POLITICĂ, Bucureşti, 1972
3. Ermilov, V., *A.P.Cehov*, editura CARTEA RUSĂ, Bucureşti, 1954

4. Lupasco, Stéphane, *Logica dinamică a contradictoriilor*, editura POLITICĂ, Bucureşti, 1982

5. Săvulescu, Monica, *Anton Pavlovici Cehov*, editura ALBATROS, Bucureşti, 1981

6. Teodorescu, Leonida, *Dramaturgia lui Cehov*, editura UNIVERS, Bucureşti, 1972

PERSONAJE

DĂNILĂ PREPELEAC

Creangă ne aduce la cunoştinţă că Dănilă era un ţăran de la munte, sărac, însurat şi cu *„o mulţime de copii"* , poreclit Prepeleac *(„aşa îi era porecla, pentru că atâta odor avea şi el pe lângă casă făcut de mâna lui")* şi că se îndeletnicea cu de toate şi cu mai nimic, dar că pe toate le făcea anapoda. Pe lângă faptul că era leneş, mai aflăm de la autor că Dănilă era mincinos şi hoţ (fură iapa şi securea fratelui său). Şi, deşi îi erau „*mai dragi banii decât pusnicia"* , în pădure, „*omul lui Dumnezeu, cu năravul dracului"* se gândeşte să devină călugăr, *„după vorbele frăţine-său"*, şi să construiască o mănăstire.

„Mai prinsese acum la minte" spune Creangă şi, după *„treampa"*

păguboasă[56], dovada unei enorme naivităţi, după încercările eşuate de a rezolva cu gândirea, fără învăţul practic, tot felul de acţiuni, iată-l pregătit să se ia la întrecere şi cu satana. În relaţia cu Necuratul, Dănilă dovedeşte că poate fi abil, prefăcut, violent chiar („*cât era de pusnic Dănilă, tot mai mult se bizuia pe drughineaţă decât în sfânta cruce*”). Întrecerea – să nu uităm că miza era banul – lasă urme fizice pe chipul lui Dănilă: aghiuţă „*nu ştiu ce face, de-i pocneşte lui Dănilă un ochi din cap*”. Şi aici, ironia răspopitului are un farmec aparte: „*Doamne! Multe mai are de pătimit un pusnic adevărat când se depărtează de poftele lumeşti şi se*

---

[56] În fond, fiecare troc în parte, luând în calcul doar termenii raţionamentului enunţat de Dănilă, chiar era o „afacere”. Lipsa de experienţă, neputinţa de a anticipa, de a compara, sunt deficienţele care-l făceau să pară prost. Pentru că, printre ai săi şi chiar printre străini, era socotit un neisprăvit, un nebun, un om fără judecată. Fratele mai mare îi spune de la obraz: „*Mă! da, drept să-ţi spun, că mare nătărău mai eşti!*”. Nici omul cu carul nu are o părere mai bună: „*Măi omule, Apoi dar, te văd că eşti bun mehenghiu*”. Schimburile în natură erau defavorabile doar în privinţa valorii materiale, pentru că, în ordinea spirituală a lucrurilor, aceste schimburi se soldau cu un câştig care avea să-şi arate eficienţa mai târziu. După izolare, după lupta cu Nichipercea, situaţia e cu totul alta. Până şi acesta din urmă e nevoit să-i recunoască isteţimea: „*Tu, cu şmichiriile tale, ai tulburat toată drăcimea*”.

gândeşte la fapte bune!...”. Cu preţul unui ochi (privirea asupra lumii e înjumătăţită, trunchiată, maculată aş spune), în final, Prepeleac se poate bucura de viaţă, ca toţi ceilalţi: a intrat şi el în rândul lumii : *„Nemaifiind supărat de nimene şi scăpând deasupra nevoii, a mâncat şi a băut şi s-a desfătat până la adânci bătrâneţe, văzându-şi pe fiii fiilor săi împrejurul mesei sale”.*

Şi acum, să observăm inversarea termenilor în ecuaţia axiologică propusă de poveste: când Dănilă – în lume fiind - era trândav, neîndemânatec (fără practică), nesincer, necinstit şi incapabil de a-şi asuma vreo răspundere familială sau socială, atunci era nimbat de o curăţenie fără margini, de o naivitate sfântă, de o înţelegere a lumii care-l situa deasupra semenilor. Retragerea în pustnicie, trecerea sa în rândul oamenilor lui Dumnezeu, coincide cu o transformare drăcească a lui Dănilă. El devine mai şmecher decât încornoraţii, dar când? atunci când competiţia e pe bani. Îndrăcirea, împieliţarea lui Prepeleac, maturizarea sa, e un soi de adaptare la mediu.

Simplificând, putem distinge două etape: trocul dezavantajos

(gândirea fără aderență la realitate) şi concursul cu nefârtații (gândirea ajustată de „ispitire”, ca să folosesc un sens mai vechi, drag şi lui Noica). La un moment dat, el chiar exclamă : parcă *„dracul mi-a luat mințile!”.* Ei, bine, lupta cu michiduță îi redă judecată sănătoasă, din smintitul satului, ajunge şi el în toate mințile.

MACHE RĂZĂCHESCU, ce-i mai zice şi „CRĂCĂNEL”

La Caragiale, absurdul e la el acasă, lumea e reprezentată pe dos, principiile sunt alterate şi inversate, personajele imbecilizate, viciile răsplătite, normalitatea dispare. Un soi de tragic latent se transformă în grotesc. Caragiale îl anticipează pe Jarry şi Dürrenmatt cu fantezia verbală şi cu măştile puse în joc. În fond, el nu face altceva decât au făcut confraţii de breaslă de pe alte meridiane, în toate timpurile: surprinde clişeele şi exprimările mecanice, demontează şi reface teatral automatismele vieţii şi a relaţiilor umane, urmăreşte mecanismul uman în manifestările lui derizorii şi degradate.

Limbajul lui Caragiale, incluzând gluma „absurdă” şi nonsensul, fondează o tradiție pe linia Tristan Tzara, Urmuz şi Ionescu. La Caragiale şi, mai ales, în „D’ale carnavalului”, condiția umană pare „condiționată” de o evoluție nestăpânită a lucrurilor, de un fenomen de înstrăinare a individului într-un spațiu în care acesta nu-şi mai află locul. Prin viziunea monstruoasă şi prin inadecvarea limbajului la real, Caragiale îi anticipează pe dadaişti.
Modurile comice, enumerate şi de Marian Popa în *Comicologia* sa, sunt cele cunoscute de toată lumea: satiricul, parodicul, grotescul, ironicul şi umoristicul. Procedeele comice, aşijderea: încurcătura, confuzia de persoane, travestiul, inversiunea, acumularea, enumerarea, măştile, procedeele fonetice, procedeele lexicale, etc. şi tipurile de comic sunt cele cunoscute: de situație, de caracter şi de moravuri.

Personajele farsei de care ne ocupăm sunt tipuri umane într-o manifestare caricaturală, aria lor comportamentală se poate reduce uşor la schema de funcționare a unui mecanism. Acțiunea piesei „D’ale carnavalului”, după cum reiese din

titlu şi precizează autorul, se petrece „într-un carnaval, în Bucureşti”şi e structurată pe modelul de teatru în teatru, cu multe schimbări de măşti, într-o atmosferă carnavalescă. Farsa afirmă ideea lumii ca spectacol, idee prezentă şi-n celelalte comedii.

Să urmărim traseul personajului de-a lungul piesei pentru a descoperi atât valențele sale de personaj de teatru cât şi pe cele de personaj de teatru de animație.

Recapitulând actul I, ce avem? O intrare de poveste, ca a zmeului, Iordache fiind în cazul nostru buzduganul, şi o ieşire derizorie, cu coada între picioare.

(Iată şi detaliile lămuritoare: În Scena 6 a actului I, Iordache vine cu vestea că amantul Miței, Crăcănel, îl caută pe Nae şi Mița se ascunde în odaie. În Scena 7, Crăcănel intră în frizerie, îl caută pe Nae şi e dispus să aştepte oricât. Iordache, Pampon şi Mița vor să scape de el şi Iordache pretextează că vrea să închidă. Crăcănel pleacă. Pampon află că amantul Miței e Crăcănel şi pleacă după acesta. În Scena 10, Iordache anunță venirea lui Crăcănel care a fost bătut de Pampon, de data aceasta, Nae o duce cu forța pe Mița în odaie. În Scena 11, Crăcănel îi povesteşte lui Iordache cum a fost bătut de Pampon şi vrea să-i afle numele. În Scena 12, Crăcănel îi povesteşte lui Nae cum a fost bătut de Pampon, apare Pampon care se repede la Crăcănel, Crăcănel fuge, Pampon fuge după Crăcănel, Crăcănel iese, Pampon după el.)

În actul II, Crăcănel vorbeşte singur, se ia de Catindat, apoi de Iordache, apoi de Pampon cu care fraternizează, apoi iar de Iordache,

apoi iar de Catindat pe care îl bate împreună cu Pampon. Marea lui răzbunare e o confuzie totală şi sfârşeşte, evident, cu personajul de la care a plecat: Catindatul. O rătăcire în cerc.

{Detalii: În Scena 3 a actului II, Crăcănel vorbeşte singur, i-a luat urma lui Pampon, bea o bere şi-şi face planul cum îl va demasca cu „eu sunt Bibicul...". În Scena 4, Catindatul insistă să facă o polcă cu Didina, Didina iese, Catindatul după ea, Crăcănel după Catindat. Crăcănel îl aduce înapoi cu forţa pe Catindat şi-i spune „Eu sunt Bibicul, nene Iancule!". Crăcănel află că l-a prins pe fratele lui Pampon, Catindatul află că Pampon nu e la Ploieşti, ci la Bucureşti, la bal. Catindatul fuge să-şi schimbe costumul, Crăcănel fuge după el ca să nu-l anunţe pe Pampon. În Scena 6, Crăcănel îi spune lui Iordache „Eu sunt Bibicul...", Miţa iese să nu fie recunoscută. Iordache îi spune lui Crăcănel că nu e Iancu, că Iancu e-n bal, Crăcănel intră-n bal. În Scena 9, Crăcănel dă de Pampon şi îşi spune replica, Pampon fuge după el, Crăcănel cere să-i arate biletul şi spune că el e mangafaua, înşelat a 8-a oară. Crăcănel povesteşte cum a fost tradus a 7-a oară, culmea, cu un neamţ, nu cu un muscal, cum a găsit un bileţel de la Miţa care plecase cu neamţul în Bulgaria şi de necaz s-a înrolat volintir în garda naţională care s-a desfiinţat. Pampon înţelege că Bibicul e amantul a două femei (Miţa şi Didina), îl linişteşte pe Crăcănel şi, amândoi, pleacă după Bibicul. În Scena 11, Pampon crede că Miţa (în costum polinez) e Didina iar Iordache (în costum de cazac) e Bibicul, adică Nae. Cei doi se reped la Iordache, Iordache se deconspiră. Miţa îl întreabă pe Pampon dacă e Pampon, şi-i spune că Bibicul e îmbrăcat în turc. Crăcănel îl scapă pe Iordache şi Pampon îi spune lui Crăcănel că Bibicul e îmbrăcat în turc. Miţa îi cere lui Pampon să nu-i spună de ea, acesta promite şi-l ia pe Crăcănel în căutarea Bibicului. În Scena 13, Pampon exclamă: iaca turcul! toţi trei coboară melodramatic în faţa Catindatului. Se opresc în faţa Catindatului înmărmurit. Miţa, mai la spatele lui Crăcănel şi Pampon, scoate din buzunar sticluţa şi pândeşte. Când Pampon şi Crăcănel îl iau la întrebări, Miţa aruncă vitrionul. Catindatul strigă

după ajutor, Pampon şi Crăcănel îl bat, Nae, Didina şi Iordache dispar.}

În actul III, Crăcănel e luat la secție, apoi e anunțată venirea lui (cu vin şi mâncare) de acelaşi Iordache, Îi mulțumeşte lui Nae că l-a eliberat, e salvat de gura femeii tot de Nae, râde de Catindat şi mănâncă vesel şi neştiutor. Farsă totală. Crăcănel, o marionetă a situațiilor şi a manevrelor create de alții. Marele lui rival devine, în final, marele lui salvator. Răzbunătorul Crăcănel, care pornise în căutarea Bibicului ca un dulău de vânătoare, devine, în final, un cățeluş care dă umil, recunoscător şi mulțumit, din coadă.

{Şi detaliile: În Scena 2, Pampon, Crăcănel şi Catindatul descoperă măştile lăsate de Nae, Didina şi Iordache. În Scena 3, sergenții îi înhață pe Crăcănel şi pe Pampon, Ipistatul îi ia la întrebări şi-i pune pe sergenți să-i ducă la secție. În Scena 6, Iordache anunță că vin Pampon, Crăcănel (cu vin şi mezeluri) şi Ipistatul. În Scena 7, Pampon şi Crăcănel (cu butelci, pachete de mezeluri şi franzele la subsuoară) îi reproşează lui Iordache că i-a dat pe mâna Ipistatului. Iordache îl aduce pe Nae şi cei doi îi mulțumesc pentru că i-a eliberat. În Scena 8, Mița îl ia la întrebări pe Crăcănel, Didina pe Pampon. Iese Nae şi-i salvează a doua oară, spunând femeilor că le va explica el la masă. În Scena 9, toți se amuză de Catindat şi se retrag la masa împăcării.}

Crăcănel (să ne amintim interpretarea emblematică a lui Birlic) e un personaj de teatru prin excelență care poate fi translat fără pierderi, dacă nu cumva cu îmbogățiri, în zona,

aparent simplificatoare, a teatrului de animație.

REGIZORI

DIVERTISMENT
ŞI REȚETAR ŞTIINȚIFIC
BERTOLT BRECHT

Voi începe cu câteva gânduri despre divertisment, rătăcite printre ciornele mele, consemnate cu mult timp înainte de a citi eseurile lui Brecht, dar mult după anii în care acesta le-a scris:

De-a lungul timpului, divertismentul s-a concretizat în diferite forme şi conținuturi. Toate formele culturii din zilele noastre, plicticoase au ba, au constituit divertismentul epocilor trecute. Unele dintre acestea se bucură de autoritate culturală maximă şi de audiență minimă. Practic, fiecare epocă a înlocuit o formă de divertisment cu

alta. Determinante au fost constrângerile geo-socio-politico-tehnico-economico-religioase şi schimbările lor.

Divertisment, adică filozofie, literatură, artă plastică, dans, teatru, etc., etc., adică agerimea minții, măiestria limbii, iscusința mâinilor, abilitatea trupului, adică ceea ce nu are (numai) un scop utilitar: de la poemul lui Ghilgameş la opera ultimului laureat Nobel, de la întrebările cu tâlc ale gânditorilor care trăiau pe lângă un cap încoronat la Hegel, de la portretul şi bustul stăpânului la pictura murală şi sculptura ambientală, de la dansul sărbătoresc la teatrul-dans…

Tiparnița a ucis povestitorul, filmul a stins lumina de pe carte, televiziunea a pulverizat cinematograful, computerul confiscă tot, internetul stinge, aprinde, pulverizează, confiscă şi restituie tot.

Fireşte, gâdilat plăcut în amorul propriu de faptul că m-am apropiat întâmplător de unul din punctele de referință ale marelui om de teatru, am citit pe nerăsuflate *Bertolt Brecht* de Romul Munteanu şi ce mi-a mai căzut în mână din poezia şi dramaturgia lui. Da, viața lui Brecht, chiar dacă sunt

mulți cei care îl consideră un oportunist, poate constitui pentru orice tânăr un model de consecvență pe proiect. Deşi evenimentele l-au vânturat de pe un continent pe altul, dintr-un regim politic în altul, el şi-a urmărit cu obstinație scopurile artistice şi social-politice, şi-a păstrat, în cele mai vitrege situații, cheful de muncă şi n-a rupt niciodată legăturile cu evenimentele, oricât de izolat a fost constrâns să trăiască.

Un alt element care a contribuit la interesul meu pentru B.B. a fost racordarea teatrului la instrumentarul ştiințific: cercetarea societății pornind de la studiul ziarelor, căutarea cauzelor care duc la o situație socială sau alta, tratarea acestor situații sociale ca fiind procese modificabile, încercarea de a determina mecanismul receptor al spectatorului să se focalizeze pe adevărurile esențiale şi nu pe iluziile mincinoase printr-o interpretare bazată pe *efectul de distanțare* (o manieră „epică" în care actorul este şi cel care arată şi cel arătat, iar *acum* şi *aici* nu rămân o simplă ficțiune teatrală), relativizarea relației fapte-caracter şi acceptarea contradictoriului în construcția

personajelor, atitudinea critică, perspectiva lucidă asupra istoriei...

B.B., însă, nu face parte dintre preferații mei nici în zona dramaturgiei, nici în aceea a reteatralizării. Mi se pare uscat, rigid, explicit până la vulgarizare, mult prea aproape, structural, de pulsul jurnalistic şi de idealurile social-politice, ca să pot intra într-o rezonanță constructivă cu scrisul său. Nu pot fi de acord cu amestecul programat al teatrului în lupta dintre clasele sociale întrucât, dacă acceptăm ideea că fiecare clasă ar avea teatrul ei, am asista, până la urmă, la lupta între teatre. Tendințele de a sluji o cauză sau alta există oricum, dar a reglementa tezist partizanatul social şi politic înseamnă a văduvi procesul de principiul dialectic viu, ceea ce intră în contradicție chiar cu premizele de la care porneşte B.B..

Considerațiile privind bucătăria teatrului, nearondat social-politic, se constituie într-un important îndreptar interpretativ cu o condiție: să servească doar ca îndreptar în „tălmăcirea subiectului”.

SPAȚIUL GOL
PETER BROOK

„Trebuie pornit întotdeauna de la vid, de la pustietate”
(Brook)

Nu există regizor de teatru care să nu tindă spre o întruchipare teatrală vie a adevărului poetic care zace-n străfundurile lui. Dar „cazna” sisifică la care s-a supus Brook şi pe care şi-au asumat-o cu bucurie toți colaboratorii lui este exemplară, iar rezultatele, ca şi efectele în plan practic şi teoretic, sunt copleşitoare. Spun *sisifică* referindu-mă doar la aspectul repetitiv al căutării de sine, al reinventării teatrului în raport cu schimbările care se produc în lume, al devenirii permanente asumate şi urmărite cu luciditate. Afirmațiile de mai sus pot fi valabile în cazul multor creatori de

şcoală teatrală şi l-aş aduce în discuţie pe cel mai important, Stanislavski, al cărui sistem e considerat a fi perimat, osificat. Ce aflăm din cartea Mariei Şevţova, *Calea spre performanţă. Dodin şi Teatrul Malâi* (pag.52), în legătură cu perspectiva lui Dodin asupra lui Stanislavski e de natură să ne modifice percepţia asupra celui din urmă. Lev Dodin consideră că nu „metodele pedagogice" sunt miezul viu la care ar trebui să ne racordăm când e vorba de Stanislavski, „ci permanenta nemulţumire faţă de sine însuşi, cercetările sale nesfârşite şi descoperirile, ca şi lupta din ce în ce mai puternică, pe măsură ce îmbătrânea, cu ideea teatrului care punea accent mai degrabă pe senzaţii, sentimente şi emoţii decât pe înţelegerea raţională şi cognitivă." Mai importante, pentru Dodin, sunt caietele şi jurnalele artistice ale lui Stanislavski decât „textele canonice", care „sunt manuale care suferă, ca toate manualele, de pe urma faptului că se opresc în timp, în vreme ce celelalte continuă zi după zi; tot ceea ce ţine de ziua de ieri este repudiat în numele a ceea ce este nou, şi totuşi se înnoieşte." E, după cum rezultă, o problemă de receptare. În cazul lui

Brook, George Banu a adus la lumină spiritul viu al regizorului, în cazul lui Stanislavski, discipolii, striviți de valoarea învățătorului, au transmis mai departe litera, dogma.

Pentru a dovedi că am citit cartea e necesară, fireşte, o trecere, sumară, în revistă a ideilor, dar nu acestea sunt cele care au modificat ceva în mine, ci disponibilitatea permanentă a lui Brook la stimulul exterior provenit fie din vâltoarea vieții, fie din căutările teatrale, fie din întâlnirea creației cu spectatorul.

Peter Brook distinge în peisajul teatral al vremii patru forme care acoperă întreaga arie a manifestărilor de gen: *teatrul mort, teatrul sfânt, teatrul brut,* şi *teatrul imediat*. Prin *teatrul mort*, pune la zid unele spectacole ale Comediei Franceze, unele spectacole de operă şi orice spectacol care imită alte spectacole. Spectacolul de teatru mort are drept scop formal calofilia şi țintă estetică satisfacerea valenței hedoniste a spectatorului. Evident, teatrul mort intră în contradicție flagrantă cu stilul epocii care, susține Brook, este unul al simplității şi al esențializării. *Teatrul sfânt*, cum era previzibil, de altfel, are ca ax central ritualul, ceremonialul

care-şi aserveşte, sau chiar refuză, cuvântul, îndepărtându-l sau transpunându-l în ceva de ordin material, cum ar fi gestul, ori în ceva de ordin imaterial, cum ar fi tăcerea. *Teatrul brut* vizează impresionarea publicului prin orice mijloace şi se caracterizează prin lipsă de stil. E un teatru primitiv în care primează prospețimea. Scene violente, scene comice, interacțiune spontană între spectator şi actor, iluzionare şi deziluzionare. Şi, în sfârşit, *teatrul imediat*, o fuziune vie, permanentă, între teatrul brut şi teatrul sfânt, o continuă devenire întru adevăr, devenire determinată de mentalitatea şi cerințele publicului, aflate şi acestea, la rândul lor, într-o continuă metamorfoză.

„Spațiu gol”, locul tuturor posibilităților, al originărilor de orice fel, locul care începe să existe doar din momentul în care actorul se înstăpâneşte asupra lui printr-un act prezent, hic et nunc, actorul-creator fiind, în acelaşi timp, şi actor şi spectator.

Spațiul gol e un univers deschis prin excelență dacă ne raportăm la definiția universului deschis care spune că un univers este deschis dacă

are densitatea mai mică decât densitatea critică (densitatea critică apare atunci când viteza unei galaxii este egală cu viteza de fugă, iar viteza de fugă ar fi viteza limită de la care galaxia aflată pe suprafața sferică ar putea să scape la infinit).

În alte cuvinte, spațiul gol teatral având densitatea zero, viteza galaxiei de cuvinte, tăceri, gesturi, etc. devine mai mare decât viteza de fugă şi, prin urmare, întreg demersul scenic scapă spre infinitul spiritual al semnificațiilor.

Această viteză mărită a derulării semnelor teatrale şi a schimbării lor permanente în funcție de schimbările survenite în planul realității imediate face mai mult decât necesară prezența unei călăuze. George Banu, în *Arta teatrului (În căutarea specificului teatral,* pag 202-203), defineşte sugestiv şi în acord cu analogia noastră de mai sus, rolul regizorului aşa cum e înțeles şi practicat de Brook: „Brook refuză în regie anterioritatea mesajului, regizorul fiind pentru el «un ghid prin beznă». Aflat în posesia unor infor-mații, ca orice ghid, el nu cunoaşte însă rezolvarea situației înainte de a o pătrunde şi, de aceea, caută precaut

soluția. În «bezna» operei, regizorul ascultă voci şi detaşează semne, citeşte urme şterse de timp, evită cursele, angajând întreaga echipă în această expediție. Fără chei sigure, fără certitudini apriorice, regia devine o aventură de cunoaştere. Interpretarea operei se face simultan cu procesul de creație.”

Bibliografie:

1. Banu, George, *Arta teatrului (În căutarea specificului teatral)*, Editura NEMIRA, Bucureşti, 2004
2. Banu, George, *Livada de vişini, teatrul nostru*, Editura ALLFA, Bucureşti, 2000
3. Banu, George, *Peter Brook. Spre teatrul formelor simple,* Editura POLIROM, UNITEXT, 2005
4. Brook, Peter, *Spațiul gol,* Editura UNITEXT, Bucureşti, 1997
5. *Les voix de la création théatrale* (Banu, George), CNRS, 1977
6. Şerban, Andrei, *O biografie,* Editura POLIROM, Iaşi, 2006
7. Şevțova, Maria, *Calea spre performanță. Dodin şi Teatrul Malâi*, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, Revista *Teatrul Azi*, Bucureşti, 2008

VARIA

REGIZORUL

"Regizor înseamnă acel artist care îşi
asumă crearea spectacolului,
de la proiectul inițial până la
ridicarea cortinei".
George Banu

Din capul locului, mă văd nevoit să completez definiția lui George Banu, având în vedere faptul că funcția regizorului e mult mai complexă, sau ar trebui să fie. Regizorul, pe lângă calitățile artistice necesare conceperii şi realizării spectacolelor, ar trebui să aibă abilități organizatorice şi să fie un bun pedagog. Activitatea generală a teatrului, crearea repertoriului, selectarea şi formarea actorilor, intră tot în „fişa postului", dacă discutăm despre regizorul unui teatru şi nu despre regizorul-mercenar.

Dar ce înseamnă *regie* (din fr. *regie*, germ. *Regie*)? Bineînțeles, *ocupație a regizorului*. Apoi: *înscenare, montare, artă regizorală, punere în scenă, concepția interpretării scenice a unui text dramatic, a unui scenariu sau libret destinat să devină spectacol, îndrumarea jocului actorilor şi a montării unui spectacol*. O ştiință, susținea (exagerând) Ion Sava, nici tehnică, nici artă: „Ştiința reprezentării operelor dramatice". O ştiință care presupune o maximă responsabilitate, aspect peste care se trece întotdeauna atât de uşor. Sava chiar apropie regia de chirurgie şi sugerează ca tinerii regizori să funcționeze la început ca asistenți pe lângă regizorii constructori, evitându-se astfel influențele nefaste ale scenei asupra spectatorului: „Astăzi, îmi amintesc cu ruşine despre primul meu spectacol... (...) Dacă eram chirurg, mă băga la închisoare; dar pentru faptul că s-a petrecut în teatru, cronicarii m-au ridicat în slava cerului." ("Teatralitatea teatrului", pag. 262)

Regizorul, fundamental în teatrul de azi, după ce-şi face caietul de regie, după ce-şi alege echipa de

lucru (scenograf, muzician, coregraf), după ce face distribuția rolurilor (esențială pentru viitorul spectacol), monitorizează şi instrumentează montarea spectacolului, având sub control sectoare diverse de producție: scenografia, muzica, coregrafia, tehnicul (personalul tehnic de scenă), dramaturgia (când se impun schimbări în text), costumația, luminile, sunetul, viziunea artistică, interpretarea textului (când există) şi, cu această trecere în revistă, ne pliem pe moto. E de la sine înțeles că regizorul trebuie să aibă cunoştințe şi abilități din/în toate domeniile care au atingere cu teatrul, el însuşi trebuind să fie un bun actor, un actor ratat, cum se spune, cu o mare forță spirituală şi fizică, pentru a putea exercita autoritate în raporturile cu actorii şi, nu în ultimul rând, să aibă şi "şcoala vieții".

Relația pe care regizorul o stabileşte cu ceilalți colaboratori îl defineşte pe acesta ca putând fi dictator, negociator, creator sau mediator, aceste trăsături nefiind stricte, ci suportând dozaje şi amestecuri diferite de la caz la caz.

De la Georg al II-lea până azi, schimbările în regie au fost determinate de schimbările din

dramaturgie sau din raportarea regizorului (subalternă sau nu) la creația dramaturgului, iar, uneori, spectacolul a fost acela care a determinat apariția unui nou mod de a scrie teatru. Curentele literare şi plastice au tutelat, la începuturi, multe direcții estetice în regie. Şi muzica a fost un nucleu generator în teoria şi practica teatrală. Pe de altă parte, orice schimbare în arta regizorală a avut nevoie de transformări radicale ale jocului actorilor. Stanislavski, Brecht, Craig, Appia, Meyerhold, Reinhardt, Vahtangov, Tairov, Grotowski, Brook, Strehler, Gusty, Sava, Popa, Ciulei, Pintilie, Şerban, Măniuțiu, etc., au creat noi mijloace şi forme de expresie scenică, raportându-se, într-un fel sau altul, la actor, dar niciodată şi nicicum fără el. De la „supramarioneta" lui Craig la actorul sfânt al lui Grotowski, actorul a ocupat poziții mai mult sau mai puțin privilegiate, a fost depreciat sau sanctificat, dar fără aportul său fizic sau/şi creator nu s-a putut.

Căutarea specificului teatral a însemnat o reconsiderarea a actorului, constatându-se că relația actor-spectator e un binom originar, o reconsiderare stimulată şi de contactul

cu teatrul popular şi cu teatrul/dansul oriental care întruchipau, la vremea aceea, teatralitatea (corpul actorului manifestându-se convențional). Aceste restrângeri şi reconfigurări operate de-alungul timpului, de la „teatrul bogat”, teoretizat şi practicat de Wagner, la „teatrul sărac” al lui Grotowski, au fost posibile şi din cauza presiunii exercitate de cinematografie şi, apoi, de televiziune. Focalizarea pe organismul viu, dar şi pe relația vie dintre actorul viu şi spectator era procesul salvator al identității teatrului. Raportarea la imaginile „înghețate” ale filmului şi ale televizorului a declanşat o întoarcere la improvizație (nu de tip commedia dell’arte), la improvizația colectivă, iar de aici şi până la regia colectivă n-a mai fost decât un pas. Regie colectivă, adică, asumare colectivă a responsabilităților, democratizare a actului teatral care se prelungeşte şi în viața reală, grupul de actori conviețuind, arta lor nemaifiind (doar) un demers estetic, ci o atitudine socio-politică. Rolul regizorului preponderent coordonator, la început, creator, apoi, tinde să dispară în anumite experiențe teatrale, mai bine zis, se redistribuie pe întreaga trupă.

Fără ierarhii, fără orgolii? Utopic. De la funcționalitate la creație, de la creație la disipare. Soartă de zeu. Puterea regizorală adunată într-o singură mână sărăceşte creația, împărțită democratic poate duce la haos şi incoerență. Teatrul care schimbă viața sau teatrul mai aproape de viață? Calea de mijloc, şi aici, e preferabilă: regizorul care crează împreună cu colaboratorii săi.

O ultimă determinantă pe care o mai aduc în discuție e publicul. Relația cu acesta a produs şi ea schimbări importante în regie. Astăzi, spectatorii sunt implicați şi ei în actul teatral, reacția lor este anticipată şi se mizează pe ea. Regizorul nu mai poate uita că teatrul este, în ultimă instanță, o relație între actor şi spectator.

Bibligrafie selectivă:

Cântec, Ileana Oltița, *Tentația sincretismului în arta spectacolului teatral postbelic*

Sava, Ion, *Teatralitatea teatrului (Regia modernă)*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1981

Tonitza- Iordache, Michaela şi Banu, George, *Arta teatrului (În căutarea specificului teatral)*, Editura Nemira, Bucureşti, 2004

ACTORUL

Teatrul actorului îi aparţine, nimănui altuia….Will a fost Hamlet şi Claudius, Ofelia şi Polonius, într-o singură ființă.

(Reinhardt)

Voi porni cu observația că cele două afirmații din citat sunt, în aparență, contradictorii: prima afirmă că teatrul aparține actorului, a doua, că teatrul aparține dramaturgului care, înainte de a fi dramaturg, e un actor capabil să închipuie şi chiar să întruchipeze toate personajele folosite în scrisul său.

Max Reinhardt coordona, în Germania, „Deutches Theater" şi studioul experimental Kamerspiele, un studio care funcționa în cadrul teatrului. Reinhardt, în montările sale, foloseşte multe elemente care aveau să structureze, mai târziu, mişcarea

expresionistă: spațiul stilizat, eclerajul şi, mai cu seamă, jocul raționalizat al actorului, joc ce sacrifica de multe ori adevărul vieții, deşi, ca discipol al lui Otto Brahm, tocmai adevărul vieții era ceeace îl interesa îndeosebi în spectacol. Paradoxal, evitând convenționalismele teatrului de declamație şi cultivând un teatru al esențelor simbolico-psihologice, pierdea chiar miza pentru care lupta: adevărul vieții.

Actorii trecuți prin şcoala lui Reinhardt se regăsesc în genericele filmelor expresioniste: Paul Wegener, Werner Krauss, Conrad Weidt, Emil Jannigs, Lil Dagorer.

Reinhardt, se poate spune, prin Kamerspiele, a adus actorul mai aproape de public, punându-i în valoare expresivitatea mimică. Mimul spectacolului de cabaret, pentru Reinhardt, este actorul în stare să improvizeze şi să creeze prin pantomimă poezia scenică. Antinaturalist, nu punea preț pe posibilitatea actorului de a imita, ci încuraja actorul spre căutarea expresivității corporale, aceasta fiind canalul principal de comunicare cu spectatorii.

Copilul, susținea Reinhardt în seminarul de actorie de la Schonbrunn (1928), cu bucuria lui de a se juca, este modelul ideal pentru actor, care trebuie să-şi descopere şi redescopere personalitatea. Actorul poate da viață personajelor şi poate anima întâmplările dramatice în măsura în care ştie să utilizeze creator datele sale personale.

El cere actorului o stăpânire perfectă a vocii şi a cuvântului, o pregătire muzicală, şi o pregătire corporală apropiată de cea a sportivului şi a acrobatului. Elementele vizuale, pantomima şi dansul pot concura, credea Reinhardt, cu ofensiva cinematografului.

A descoperit actori şi a format actori. Ştia să scoată din fiecare ceeace era cu adevărat specific şi original. Scenografia, aparatura tehnică şi lumina puneau în valoare actorul.

De la Georg al II-lea până azi, orice schimbare în arta regizorală a avut nevoie de transformări radicale ale jocului actorilor. Stanislavski, Brecht, Craig, Appia, Meyerhold, Vahtangov, Tairov, Grotowski, Brook, Strehler, Gusty, Sava, Popa, Ciulei, Pintilie, Şerban, Măniuțiu, etc., au

creat noi mijloace şi forme de expresie scenică, raportându-se, într-un fel sau altul, la actor, dar niciodată şi nicicum fără el. De la „supramarioneta" lui Craig la actorul sfânt al lui Grotowski, actorul a ocupat poziții mai mult sau mai puțin privilegiate, a fost depreciat sau sanctificat, dar fără aportul său fizic sau/şi creator nu s-a putut.

Căutarea specificului teatral a însemnat o reconsiderarea a actorului, constatându-se că relația
actor-spectator e un binom originar, o reconsiderare stimulată şi de contactul cu teatrul popular şi cu teatrul/dansul extremoriental care întruchipau, la vremea aceea, teatralitatea (corpul actorului manifestându-se convențional). Aceste restrângeri şi reconfigurări operate de-alungul timpului, de la „teatrul bogat", teoretizat şi practicat de Wagner, la „teatrul sărac" al lui Grotowski, au fost posibile şi din cauza presiunii exercitate de cinematografie şi, apoi, de televiziune. Focalizarea pe organismul viu, dar şi pe relația vie dintre actorul viu şi spectator era procesul salvator al identității teatrului.

Reinhardt reprezintă, prin atenția acordată jocului actorului şi

prin plasarea actorului în centrul mecanismului teatral, o etapă importantă în nesfârşitul drum al reteatralizării.

CHEIA

Dacă stau bine şi mă gândesc, eu nu sunt dus de multe ori la biserică. La propriu. La şase ani, am fost trădat în dragoste. Mătuşa mea, tanti Domnica, se întâlnea, uneori, cu un diacon.

Într-o zi, pe la prânz, s-au închis în odaia cea mare şi au stat mai mult decât am crezut eu că-i firesc. Am luat o cheie de la altă uşă şi, pentru că nu se potrivea, am forțat-o, ajutându-mă de cleştele de la sobă. Cheia s-a rupt, iar eu am dispărut. M-am ascuns în cotețul găinilor. Acolo puteam plânge, puteam gândi nestingherit la schimbarea care se producea în sufletul meu. Femeia la care țineam ca la ochii din cap mă dezamăgise. Diaconul, reprezentantul a tot ce era sfânt şi curat pe lumea asta, arăta la

fel ca ceilalți bărbați din mahala: transpirat, beat şi stăpânit de dorințe murdare. La întrebarea „cine a rupt cheia?” am răspuns că nu ştiu. Era prima oară când mințeam fără să mă simt vinovat. La masa de seară, am refuzat să mă rog şi să fac cruce. La opt ani, tatăl meu vitreg a murit lângă mine. Era ora unu, noaptea. N-am vărsat o lacrimă. Încercam să înțeleg. Când l-au înmormântat, el nu mai exista pentru mine. Ochii mei erau fixați pe ritual. Acasă, pe drum, în biserică, la cimitir, şi iar pe drum, şi iar acasă. Care era sensul? Ce miez ascundeau toate vorbele şi gesturile din biserică, privirile şi bocetele de la groapă, petrecerea deşănțată de la praznic? Când aveam zece ani, sora mea vitregă zăcea la pat, de leucemie. În fiecare dimineață, îi culegeam zmeură din grădină şi-o hrăneam. A fost, bineînțeles, şi-o dimineață în care zmeura a rămas nemâncată. Iar înmormântare, iar slujbă, iar petrecere. Eram vaccinat. Nu mă mai interesa ritualul, ci fețele oamenilor. Măştile. Ele aduceau la vedere ceea ce nu se prea vede: golul preaplinului.

Sper ca preambulul să se constituie într-o dovadă convingătoare că existența lui dumnezeu şi rostul

bisericii au fost întrebări care m-au muncit toată viața. De ce n-a reuşit biserica, slujitorii ei, tot arsenalul de obiecte şi efecte pus în joc la marile sărbători, să-l convingă pe copilul din mine că hotărârea de a nu mai face cruce e o eroare? Pentru copilul din mine, totul era teatral. Teatral cu al doilea sens din dicționar, adică *afectat, căutat, nesincer, artificial, emfatic*. Singurul amănunt viu şi adevărat: mama care cânta în corul bisericii. Nu mai pun în discuție existența/inexistența lui dumnezeu pentru că, în această problemă, logica lui Eugen Ionescu ne relevă o situație fără nici o rezolvare, dacă nu absurdă. El spune că a crede sau a nu crede în dumnezeu sunt opțiuni personale. Nici credinciosul, nici necredinciosul, n-au argumente care să ateste indubitabil existența sau inexistența lui dumnezeu. Din lipsă de muniții, marele război rămâne ce-a fost dintotdeauna: o gâlceavă.

Mă întorc la ce era teatral în biserică. Mă refer acum la primul sens al cuvântului teatral: *care ține de teatru, propriu teatrului*. Ce nu e teatral în biserică? Lumânări, candelabre, paravane, balcon de unde se vorbeşte, uşi, paravan, masă,

scaune, cântăreți, recitatori, costume, obiecte de tot felul, tablouri, clopote, toacă, intrări, ieşiri, mişcări pe orizontală şi pe verticală, relații între cei care vorbesc, relații între vorbitori şi participanți, dialog între vorbitori şi cor. Dar mă văd nevoit să mă întorc la al doilea sens, nemulțumit fiind de lungimile şi repetările practicate de preot, de diacon şi de cor. Nemulțumit de mulțimea gesturilor mărunte şi fără o semnificație imediată, cu semnificații absconse, codificate, care fac obiectul polemicilor teologice de sute de ani. Nemulțumit de faptul că ritualul e mort, mecanic şi neinteresant chiar pentru cei care-l susțin. E limpede că acest ritual, pentru cei care l-au consacrat, era viu şi adevărat, dar el se cerea modificat de schimbările sociale, culturale... În alte cuvinte, s-a rupt de viață. E de ajuns să răsfoieşti un **Liturghier** ca să constați cât de anacronic sună unele denumiri din cea mai importantă slujbă religioasă, la creştinii ortodocşi, **Liturghia sfântului Ioan Gură de Aur**. Proscomidie, antimis, epitrahil, sfită, ecfonist... şi mă opresc aici, deşi exemplele sunt multe. Mai deranjante sunt însă gesturile şi mişcările mărunte, mutarea obiectelor, a

evangheliei, pasarea evangheliei de la unul la altul, gesturi şi mişcări care nu mai trezesc în credincioşi aceleaşi gânduri şi sentimente ca la începuturile creştinismului. Ce frumos scrie Steindhardt în **Jurnalul fericirii**: *Textul liturghiei — neînsoțit de orgă sau cor, de miros de tămâie, de gesturi hieratice, de lumini şi culori, de mişcări şi ritm — îmi apare în puterea sa ascendentă de tragedie, de happening, care culminează cu momentul senzațional al dublei chemări: luați mâncați, beți dintru acesta toți.* Lungă şi plicticoasă mi se pare toată desfăşurarea de elemente teatrale până la momentul când preotul invocă duhul sfânt care coboară asupra vinului şi pâinii, iar acestea devin sângele şi trupul domnului. Liturghia, structurată pe jertfa şi învierea mântuitorului, celebrează, în final, ritualul din „cina cea de taină”. Dar până să se împărtăşească, până să se simtă în comuniune cu dumnezeu, omul traversează clipe grele.

Biserica se delimitează net de orice fel de manifestare teatrală, de teatru în genere, deşi s-a folosit şi se foloseşte de mijloacele lui. Fără profesionalism, dar o face. Rutinat, dar continuă. Călcându-i legile, dar

cultivându-l. Ion Zamfirescu, în **Istoria universală a teatrului**, reconstituie începuturile: *Cultul creştin, în latura sa liturgică, a făcut împrumuturi importante din manifestarea de teatru. Oarecum, acest cult s-a constituit şi s-a dezvoltat ca după tiparele unei drame. Nava bisericilor şi a catedralelor, să zicem, era clădirea de teatru. Slujba religioasă, în sine, era concepută ca o reprezentație dramatică. Ceremonialul liturgic – cu mişcările lui pătrunse de solemnitate, cu gesturile rituale, cu rostirile melopeice, cu veşmintele sacerdotale, cu obiectele de cult şi cu bogăția lui de forme simbolice – apărea ca o punere în scenă. Clericii oficianți erau actorii; credincioşii ce le stăteau în față formau publicul. Cercetătorii de specialitate care s-au ocupat de istoria cultului creştin dau acestui caracter dramatic o importanță deosebită. Socotesc, anume, că-l găsim chiar la primele comunități apostolice, inspirând acolo o tendință materială care cu timpul avea să contribuie la formarea activității liturgice. Se fac referiri la agapele primilor creştini şi la diferitele reuniuni şi ceremonii euharistice, menite să celebreze*

amintirea „cinei celei de taină”. În desfăşurarea acestora, aveau loc distribuiri de atribuţii, cu menirea de a exprima emoţia celor de faţă şi gradul lor de pătrundere religioasă. Mai târziu, în procesul ei de constituire, liturghia creştină a reluat aceste elemente, dându-le nu atât o organizare nouă, cât o expresie mai plină şi mai dramatică. O dată întemeiată, liturghia ne pune în faţă fapte şi situaţii ca acestea: părţi narative în alternare cu altele de declamaţie lirică, distribuiri de roluri între diferiţi recitatori, dialoguri între preotul oficiant şi cântăreţii ajutători, manifestări de cânt antifonic, forme rituale împlinite grav cu mijloace mimice adecvate, intervenţii corale ş.a.

Hotărât lucru, liturghia e teatrală în toate sensurile pe care le menţionează dicţionarul la acest cuvânt. Vreo douăzeci de rugăciuni şi alte douăzeci de tropare şi condace, dialoguri între preot, diacon şi cor, intrări şi ieşiri pe uşile diaconeşti sau pe cele împărăteşti, urcări şi coborâri în amvon, rotiri în jurul mesei, tămâieri, invocări mimice şi pantomimice, manevrări diverse ale evangheliei, potirului şi discului,

cruci, închinări, plecăciuni, îngenuncheri, ridicări, momente interactive cu publicul, descoperiri şi acoperiri ale capului, îmbrăcări ale veşmintelor... şi nu le-am pomenit pe toate! Dar în desfăşurarea lor ceremonioasă!? Jung e prietenul meu: *Pentru primii creştini, ca şi pentru toţi primitivii, trebuia ca învierea să fie un eveniment concret, material, care poate fi văzut cu ochii şi atins cu mâinile, ca şi cum spiritul n-ar avea o existenţă proprie. Chiar şi astăzi, oamenii nu pot sesiza fără dificultate realitatea unui eveniment psihic, dacă acesta nu este totodată şi concret. La drept vorbind, învierea ca eveniment psihic nu este concretă. Ea este o experienţă pur psihică. Este curios că creştinii au rămas atât de păgâni încât nu înţeleg existenţa spirituală în afara corporalului, ca eveniment psihic. Mă tem că bisericile noastre creştine nu vor mai putea menţine multă vreme acest anacronism şocant, fără teama de a împietri în contradicţia magică cum că fuzionând cu Isus ei participă astfel la virtuţile divine.*

Recunosc, nu sunt dus de multe ori la biserică. Pentru mine, uşa e încuiată, dar n-am rupt eu cheia! Şi, credeţi-mă, de data asta nu mint!

Bibliografie

1. Jinga, Constantin – *Biblia şi sacrul în literatură,* Internet.
2. Jung, C. G. – *Psihanaliza fenomenelor religioase,* Internet.
3. Jurca, Eugen – *Chestionar de spovedanie,* Internet.
4. Steindhardt, Nicolae – *Jurnalul fericirii,* Internet.
5. Tonitza-Iordache, Mihaela – *Arta teatrului (Evoluția gândirii teatrale din antichitate până în secolul al XX-lea)*, ed. Nemira, Bucureşti, 2004, ediția a doua.
6. Vasile,Danion – *Jurnalul convertirii,* Internet.
7. Vossler, Karl – *Din lumea romanică* (Modul de gândire simbolic), ed. Univers, Bucureşti, 1986.
8. Weber, Max – *Sociologia religiei,* Internet.
9. Zamfirescu, Ion – *Istoria universală a teatrului*, volumul II, capitolul II, *Drama liturgică*, 1. *Între ideea de dramă şi ritualul liturgic*, ed. Aius, Craiova, 2002

CRONICI ANACRONICE

PEER GYNT
IBSEN

Biografia autorului, legenda norvegiană de la care a plecat şi piesa pot constitui obiectul unei alte lucrări, aşadar mă voi limita doar la două spectacole cu piesa ibseniană, înscenări depărtate în timp şi spaţiu: **Peer Gynt** la Teatrul Tineretului din Piatra Neamţ, în anul 1972 şi **Peer Gynt** la Teatrul Naţional **Vasile Alecsandri** din Iaşi, în anul 2005.

Ce era la Piatra Neamţ, în anul 1972 ? În primul rând, spiritul de echipă. Actori care răspundeau provocărilor regizorale cu sinceritate, cu adevăr, cu credinţă şi cu o nebună poftă de joc. Aceste premize au condus la coagularea unui spectacol

memorabil. Vigoare şi tonicitate actoricească, unitate între gândul regizoral şi concretizarea plastică, armonie a decorului cu aventura existențială a personajului central. Cătălinei Buzoianu i-a reuşit un spectacol-eseu despre sublima zvârcolire a omului încercând să fie el însuşi şi despre deplorabila ratare a acestui demers care – la Ibsen, dar şi în spectacolul de care vorbim – capătă accente înălțătoare.

Scenograful Mihai Mădescu a proiectat un decor modular care se metamorfoza funcțional şi sugestiv în tandem cu povestea, concretizându-se şi dizolvându-se după cum o cereau diversele locuri de joc. Structura şi textura materialelor (lemn negeluit, pânză aspră), tonurile arse, cenuşii, i-au permis artistului să reinventeze nişte ingenioase construcții țărăneşti arhetipale, de maximă sugestivitate: roata morii, scândura salvatoare (în urma naufragiului), casa-porumbar (nunta din Haegstad), puntea mişcătoare (care se împotrivea unirii sufleteşti) şi câte or mai fi fost şi nu le mai țin minte.

Actorii au reuşit performanța de a juca pe granița fragilă care separă veghea de vis, ajutați, evident, şi de

muzica inspirată a lui Sabin Pautza şi de vocea minunată a histrionului perfect care era Ion Muscă.

Mitică Popescu (Peer Gynt), un actor puternic şi rezistent, în ciuda constituției sale aparent fragile, a avut instrumentele şi maturitatea artistică pentru a face față nenumăratelor situații şi stări furnizate de rol. A evitat cu măiestrie dulcegăria spre care-l putea împinge sentimentalismul unor scene, apelând cu succes la ironie şi sarcasm, sfârşind prin a fi meditativ, cum era şi firesc.

Ceilalți actori – echipa de care aminteam – au jucat mai multe roluri fiecare (altfel nici nu se putea), închipuind şi întruchipând comunități cu mentalități şi obiceiuri diverse. Comici până la grotesc, subtili şi delicați, patetici şi impetuoşi, caustici şi inteligenți, tragici şi fragili, interpreții au acoperit paleta largă de manifestări psiho-fizice implicită acestui text.

Ce era la Iaşi, în anul 2005 ? O trupă care nu mai cunoscuse recunoaşterea națională de vreo zece ani. Un teatru despre care criticii aveau părerea că e un loc în care nu se întâmplă nimic. Nimic notabil. Sigur, ar putea fi vorba şi despre o inerție a

criticilor în cauză, dar, după ce am văzut **Peer Gynt**, tind să le dau dreptate. Spectacolul pare a fi avut, încă din fazele incipiente, intenții lăudabile şi ambițioase. Regizorul Cristian Ioan (nu lipseşte numele?!), de la Teatrul Național din Târgu Mureş, ca orice regizor cu pretenții (de azi), s-a folosit cât a putut de efecte multimedia, proiectând pe navă, pe fundal, nişte personaje care se zbenguie pe coclauri, fără griji, sau se zbat, ca-ntr-un coşmar, într-o apă cleioasă, căutându-şi sensul, rostul, calea... M-a mirat o afirmație a lui, dintr-un interviu: "Întotdeauna porneşti de la o imagine definitorie". Oare?! Asta să fie rețeta creației?

Numai că, în **Peer Gynt**-ul naționalului ieşean, erau două imagini dominante, de la care pare a se fi pornit. Prima, ar fi prora unei nave, fără transparență simbolică, un mastodont care ocupă centrul spațiului de joc şi care striveşte prezența actorului, o anulează. Iar dacă actorul se mai nimereşte să fie şi Adrian Păduraru, adolescent tomnatic care se încăpățânează să rămână înțepenit în poza filmelor care l-au consacrat, decorul nici nu are o misiune grea. Klara Labancz a realizat un decor

remarcabil, în sensul că, pe parcursul întregului spectacol, te obligă să-l remarci, vrei nu vrei, ți se bagă în ochi, iese în evidență. La fel se întâmplă şi cu secvențele de film. Ca şi decorul, par un scop în sine, nu au discreția şi transparența spre sugestie a unor simple mijloace. Ele invadează, copleşesc, desființează măruntele tentative de înfiripare a jocului teatral.

Adrian Păduraru, acceptabil în debutul acțiunii, reuşeşte performanța, deloc acceptabilă, de a nu schimba o iotă din liniile incipiente ale personajului, debitând tot rolul, dezinvolt şi innocent, ca-n "Declarație de dragoste".

Echipa... Care echipă? Inegalități valorice stridente, în alte cuvinte, trupă neomogenă, altoită şi cu figurație din afara teatrului.

Aş încheia cu certitudinea lui Cristian Ioan, din interviul din care am mai citat: "Spectatorii pleacă acasă cu întrebarea: şi noi, acum, încotro ?", din care aş extrage doar ultima parte: "şi noi, acum, încotro?", întrebare potrivită actorilor din Teatrul Național, în urma unor asemenea experiențe păguboase în plan estetic. Oricum, teatrul a mai bifat o acțiune

(„Zilele Henrik Ibsen”, în “Anul Ibsen”, 2006).

ORCHESTRA
JEAN ANOUILH

Premiera: 2006, Sâmbătă, 19 aprilie

Sala: Teatrul National Vasile Alecsandri (Studioul **Teofil Vâlcu**)
Distributia:
Patricia – Monica Bordeianu
Pamela – Catinca Tudose
Doamna Hortense – Puşa Darie
Suzanne Delicias – Doina Deleanu
Ermeline – Irina Răduțu Codreanu
Leona – Livia Iorga
Pianistul – Radu Ghilaş
Domnul Lebonze – Liviu Manoliu
Cântăreața – Andreea Cojocariu
Clownul – Theodor Ivan
Chelnerul – Ciprian Moraru (figurație)
Doctorul
Regia: Irina Popescu Boieru
Scenografia: Axenti Marfa
Consultant muzical: Anda Tăbăcaru – Hogea

Din 1950 şi până azi, puține trupe româneşti s-au încumetat să abordeze, în repertoriul lor,

dramaturgia lui Anouilh, mai precis, 8 teatre: Teatrul Național „Ion Luca

Caragiale" şi Teatrul de Comedie din Bucureşti, Teatrul Naţional din Constanţa, Teatrul „Alexandru Davila" din Piteşti, Teatrul de stat din Arad, Teatrul Naţional „Lucian Blaga" din Cluj-Napoca, Teatrul Tineretului din Piatra Neamţ şi Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri" din Iaşi. 8 teatre, la care s-au montat doar 6 texte ale autorului de care tocmai am amintit, iar din cele 6, 3 s-au pus în scenă la Iaşi. Doar 8 teatre, 6 texte şi 9 spectacole. Un bilanţ (aproximativ) care poate mira.

Care să fie, oare, cauzele? Să-i intereseze, oare, mai puţin, pe creatorul şi pe spectatorul român, „micile abdicări, conflicte, compromisuri şi renunţări" de care vorbeşte regizorul spectacolului în caietul program? Faptul că autorul şi-a scris piesele pentru ca actorul să omoare plictiseala spectatorului şi să-l facă să uite de moarte, după cum a mărturisit, să nu fie, oare, o motivaţie suficientă pentru ca valoarea să apară? Sau Jean Anouilh e un autor minor, dar autoritatea culturală, câştigată în timp, împiedică snobul din noi să-i anuleze reputaţia?

Două spectacole Anouilh, văzute de mine, contrazic aceste supoziţii:

Balul hoților, la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț (1970), în regia lui Radu Penciulescu şi *Orchestra*, la TvR-Cultural (2006) – o reprezentație susținută de Teatrul de dramă *Nebolshoy* din Sankt-Petersburg – în regia lui Lev Erenburg. Primul, o avalanşă de gaguri de neoprit, de un comic irezistibil, al doilea, un spectacol îmbogățit de expresivitatea mişcărilor care se supuneau sau nu imperativelor muzicale, o simfonie a formelor în spațiu, un dans al formelor în timp. Într-un cuvânt demonetizat: frumos. Urâtul, nu-i aşa? cum spune un filozof antic grec, e o substanță fără formă. Dar, trebuie precizat, la Piatra Neamț, în 1970, era trupa de aur a T.T.-ului, iar trupa rusească era valoroasă şi omogenă. Din nefericire, regizorul, dacă nu dispune de actori capabili să re-creeze lumea imaginată de autor în toată complexitatea ei, cu patetismul, nebunia, sensibilitatea, derizoriul, comicul şi absurdul ei, e condamnat la eşec.

Ce s-a întâmplat la Iaşi?

E adevărat, interpreții au înțeles, în parte, şi s-au şi străduit să schițeze schizofrenia personajelor, ruptura dramatică dintre aspirațiile lor ideale şi constrângerile reale. La obiect, însă.

Ce propune textul şi, implicit, spectacolul? O radiografie lucidă a relațiilor care nu funcționează între: amanți, soț şi soție, mamă şi fiică, artist şi patron, dirijor şi membrii orchestrei (o orchestră de femei, pe estrada unei cafenele-restaurant, dintr-o stațiune termală pentru constipați).

Muzica, dar şi „pantomimarea” ei, ar fi trebuit, conform şi indicațiilor autorului, să contribuie ca element de contrast în paleta grotesc-absurdă de situații şi stări. O documentare a artiştilor la locul de muncă al colegilor de peste drum, de la filarmonică, era mai mult decât necesară. Sau, dacă nu s-a vrut o potrivire a ritmului mişcărilor cu ritmul muzicii, ar fi fost cazul să pricepem şi noi, spectatorii. Dar cum să înțelegi ceva care se petrece întâmplător, inexpresiv, fără formă, adică, fără inteligența artistică a interpretului.

Scenografia, „încropită”, parcă, pentru a micşora cheltuielile, fără transparență către lumea semnificațiilor, nici kitsche, nici rafinament, nimic, doar o încercare stângace şi conştiincioasă în litera textului, iar nu în spiritul lui.

IVAN TURBINCĂ DUPĂ CREANGĂ

Sâmbătă, 28 octombrie 2006, penultima şi cea mai încărcată zi a Festivalului de teatru de la Piatra Neamţ – a „Regalului teatral”, cum s-a dorit şi cum, de altfel, în mare parte, s-a şi realizat. La matineu, un spectacol răsfăţat de critică şi premiat (pentru regie) la Gala UNITER 2006: **Ivan Turbincă**. Un spectacol aşteptat pentru faptul că regizorul Ion Sapdaru, în ediţia precedentă, luase Marele premiu, dar şi pentru reîntâlnirea cu povestea lui Creangă sau, mai degrabă, cu pitorescul personaj şi cu buclucaşa lui tolbă. Ca şi în alte cazuri, eroul, prin farmec şi faimă, îşi umbreşte faptele şi semnificaţiile lor.

Faptele: soldatul Ivan, îmbătrânit în războaie, recompensat cu două carboave şi „lăsat la vatră” – îşi dă agoniseala primilor sărmani ce-i ies în cale; Dumnezeu, unul dintre cei doi milostiviți, la cerere, „însuflețeşte” tolba hâtrului veteran, care, la rândul său, îi „scarmănă” pe draci şi, pentru o vreme, îşi bate joc de Moarte. Semnificațiile: soldatul, scăpat de coşmarul războaielor, nu mai pune preț pe valorile meschine (carboavele) şi-şi îndreaptă gândul spre cele sfinte, chiar dacă sufletul îl mai trage spre păcat. Evident, la Creangă, răspopitul, Raiul şi Iadul, Dumnezeu şi Dracul nu trimit la un înțeles strict religios, ci la unul simbolic. Avem de-a face, de fapt, cu o înțelepțire a omului trecut prin experiențe traumatizante. Şubrezit psihic şi fizic, Ivan luptă cu „dracii” şi cu propria moarte. Dramatizarea, cam stufoasă, nu se îndepărtează prea mult de original, dar nu pătrunde, totuşi, în adâncimile lui. Regizorul (autorul dramatizării) a avut la îndemână toate premizele unui spectacol de excepție: povestea lui Creangă, o scenografie funcțională, discretă, o coregrafie (Victoria Bucun) de şcoală rusească –şi scenograful (Mihai Pastramagiu) e tot de dincolo de Prut – şi o echipă de

actori talentați cu un vârf de indiscutabilă valoare în persoana lui Daniel Badale (Ivan). Repet: cronici excelente, premiu la Gala UNITER. Şi, totuşi... Totuşi, croiala regizorală e cam soldățească şi ea. Mai bine zis, cazonă. Calupuri muzical-coregrafice şi calupuri de proză îmbinate, brutal, prin juxtapunere. Discrepanță supărătoare de intensitate sonoră şi cinetică între momentele amintite. Supralicitarea, până la caricatură, până la cabotinajul deşănțat, a abilităților fizice ale lui Badale. Şi toate acestea, în dauna minunatei poveşti, care curge aproape nebăgată în seamă, estompată de accentele pe pitorescul facil.

Spațiul scenografic: o pădure de sperietori. Momâile, amplasate la 4-5 m înălțime, lasă scena liberă pentru jocul actorilor şi (m-am dumirit abia spre sfârşitul reprezentației) funcționează ca un racord grav la viziunea apocaliptică din tablourile lui Pieter Breughel cel Bătrân.

Desenul coregrafic, la începutul spectacolului, părea a lua naştere din ciocnirile personajelor, amintindu-mi surprinzător de plastic truismul cu care debutează prima lecție de dans popular: orice dans, la origini, a fost un dans cu temă. Şi ce cale regală de

creație ar fi fost această timidă tentativă, dacă n-ar fi fost înăbuşită, copleşită pe alocuri, de avalanşa de prefabricate moldo-ruseşti, de formele osificate ale dansului popular de export.

Sper din toată inima ca reuşitele, atâtea câte sunt, să nu fie nici pastişele unor creații mai vechi ale regizorului Ion Sapdaru şi nici modelele unor viitoare succese. Mai nădăjduiesc, de asemenea, ca ritmul „drăcesc" al producției teatrale şi cerințele pieței să nu-i impună regizorului, ca pe o necesitate, automatizarea mijloacelor şi multiplicarea lor.

În rest, toate bune!

ROMEO ŞI JULIETA
SHAKESPEARE

Ce poate fi mai frumos, mai înălţător, decât un spectacol în care iubirea devine învăţătorul comunităţii? „Romeo şi Julieta” de William Shakespeare nu mai trebuie povestită, e o piesă arhicunoscută, dar aplatizată, din nefericire, printr-o popularizare excesivă a motivului în forma lui prescurtată, vulgară şi macabră.

Se ştie, acţiunea se petrece în Verona, pe parcursul a cinci zile, mai precis, de duminică dimineaţa până vineri dimineaţa. În cetate se înfruntă două neamuri (Montague şi Capulet) şi cad tineri din ambele tabere, dar, până când nu mor doi îndrăgostiţi, vrajba nu încetează. Ură, iubire şi moarte.

Violența se declanşează de la o joacă în piața cetății. Piața şi strada au fost şi rămân locurile predilecte ale agresivității, spațiile în care-şi caută rezolvarea conflictele interetnice, neînțelegerile între clanurile aceleeaşi etnii, divergențele dintre diverse grupuri. Azi, mai mult ca oricând, strada pătrunde, cu violența ei, în intimitatea fiecăruia dintre noi, prin intermediul micului ecran. „Romeo şi Julieta” aduce o soluție: iubirea. Caractere puternice, dialog sclipitor.

Permiteți-mi, totuşi, să reamintesc succesiunea evenimentelor importante ale piesei:

- Romeo o cunoaşte pe Julieta la balul Capulet. Iubirea lor ar putea fi imaginată ca un dans întrerupt. (I.5)
- Scena balconului. Îndrăgostiții îşi mărturisesc sentimentele.(II.2)
- Cei doi se căsătoresc, în taină, în chilia părintelui Lorezo. (II.6)

Până aici, totul pare a intra pe un făgaş al păcii şi al unirii. Răsturnare letală:

- Romeo îl omoară pe Tybalt, ruda Julietei. (III.1)
- Romeo, fiind exilat, îşi ia rămas bun de la Julieta. (III.5)
- La sfatul lui Lorenzo, Julieta

soarbe o poțiune care avea s-o adoarmă, pentru a scăpa de nunta cu Paris. (IV.3)

- Romeo ajunge în cimitir înainte ca Julieta să se fi trezit. (IV.5)
- Catastrofa. Îndrăgostiții mor. (V.3)

Deşi piesa pare a se sprijini pe patru personaje - Romeo, Mercuțio, Lorenzo şi Julieta (Doica e doar un intermediar pasiv), – aproape toți virtualii interpreți au parte de roluri generoase (pe potriva caracteristicilor psihofizice ale fiecăruia), celelalte personaje având şi ele un loc important şi bine determinat în mecanismul tragediei.

Cu un asemenea text, orice teatru ar putea să câştige sau să recâştige încrederea şi dragostea publicului şi, mai ales, să cucerească inimile tinere, pentru care o infuzie de puritate şi adevăr e mai mult decât necesară. Dar nu şi Teatrul **Mihai Eminescu** din Botoşani! Nefericită întâlnire între capodopera de care vorbim şi actorii botoşăneni, conduşi, dezinvolt, de regizorul Ion Sapdaru, spre un kitsch inimaginabil.

Cauza? Regizorul ne furnizează răspunsul. Ca şi mai celebrul şi valorosul său confrate, Andrei Şerban,

Ion Sapdaru introduce un personaj pe care piesa nu-l conține explicit: Shakespeare. Şerban îl vede pe Shakespeare în postură de scriitor sau de ziarist, stând retras şi notând replici şi acțiuni, scriind adică, păstrând o legătură oarecare cu textul (în *A douăsprezecea noapte,* dacă-mi aduc bine aminte). Sapdaru rupe relația cu textul, Shakespeare-ul lui apărând, în situațiile dramatice, ca fotograf. Grăitoare diferență! Şi iată, cum una din cele mai poetice piese e convertită într-un spectacol de prost gust, decupat grosolan, cu intenția de a emana forță şi dramatism, traversând, modern şi stradal, câmpul minunatelor euphuisme, despre care, se pare, regizorul n-a prea auzit.

Romeo şi Julieta (Octavian Costin şi Aida Avieriței, liceeni din Botoşani) cară, tot spectacolul! rucsacuri în spate, stârnind curiozitatea tâmpă a spectatorului în legătură cu conținutul, care, ca şi în cazul rucsacului estetic, nu ni se arată sau nu prea există. Ceilalți actori, când nu sunt masă de manevră, nu se pot salva, cu toate strădaniile lor lăudabile, din însăilarea penibilă la care s-a dedat „marele creator”.

Scenografia lui Gelu Râşca amplifică sezația lucrului de mântuială, cu nişte
costume achiziționate, parcă, de la second-hand, aruncate, parcă, din întâmplare personajelor şi cu un decor modular (nişte cuburi), moştenit, parcă, de la vreun montaj literar-muzical din „Cântarea României”.

Singurele momente care ies din pâclă şi mocirlă, sunt trecerile de la o scenă la alta, marcate viguros prin sunet şi mişcare. Poate că regizorul ne-ar face un bine şi şi-ar potența mai util valențele creatoare, dacă şi-ar restrânge ambițiile la spectacole de sunet, lumină şi mişcare şi la scenarii concepute de dumnealui.

STEAUA FĂRĂ... SEBASTIAN
DUMITRU CRUDU

Autor: Dumitru Crudu (în 2003, premiul **UNITER** pentru **Cea mai bună piesă românească a anului**; jucat în Republica Moldova, România, Franța, Italia, Suedia, Camerun).

Spectacol prezentat de Teatrul Naţional **VASILE ALECSANDRI** din Iaşi, la Ateneul **Tătăraşi**.

Premiera: decembrie 2006.

Actori: Radu Ghilaş, Daniel Busuioc, Dumitru Năstruşnicu, Octavian Jighirgiu, Anne Marie Chertic, Gelu Zaharia, Lorena Condruț

Scenografie: Nicolai Mihăilă , Gelu Rişca , Dan Sandulescu

Regizor: Ion Sapdaru

Steaua fără... Mihail Sebastian este o piesă de teatru scrisă de Dumitru Crudu, autor basarabean, după **Jurnalul** lui Mihail Sebastian şi publicată de Editura **Cartea Românească**. Povestea e simplă: din cauza originii evreieşti, în 1944, Sebastian nu poate semna piesa **Steaua**

fără nume, pe afiş apărând Victor Mincu, un necunoscut.

Jurnalul – 9 caiete, viaţa lui Sebastian între 28 şi 37 de ani – cuprinde în mozaicul său câteva teme importante: muzica, literatura, antisemitismul, iubirea şi războiul. Într-o perioadă în care extremismul rasist făcea legea, iar intelectualii evrei erau scoşi din circuitul socio-cultural, Mihail Sebastian se izolează în spaţiul sonor creat de Bach, de Beethowen, se retrage la masa de scris câte şase ore pe zi unde creează într-un registru suav, sau evadează din Bucureşti, la Stâna de Vale, la Balcic, la Sinaia, la Timiş, la Ghilcoş, la Corcova, la Breaza, la Predeal, la Mogoşoaia, la Bran etc., pentru a face aceleaşi acţiuni. Evadează în iluzie. **Jurnalul** rămâne pentru el singurul racord la realitatea dură de care nu poate scăpa. Mircea Eliade, Camil Petrescu, Ionel Teodoreanu, Emil Cioran, Nae Ionescu şi chiar evreul Felix Aderca îl dezamăgesc, pe rând, prin părerile şi manifestările lor anti-semite. **Jurnalul** este şi o "cronică" a războiului. Un alt refugiu pentru Sebastian este lectura. Iată şi câţiva dintre autorii care-l ajută să-şi alunge neliniştile: Tucidide, Molière, Tolstoi,

Gide, Shaw, Taine, Montaigne, Racine, Shakespeare şi Balzac. **Jurnalul** mai conține şi o poveste de dragoste (Leni Caler) de la înfiripare până la destrămare, alături de scurtele trimiteri la viața erotică a autorului, în care sunt amintite numele multor femei: Maryse Nenişor, Dorina Blank, Marie Ghiolu, Cella Seni (Serghi), Wendy, Nevasta maiorului, Zoe Ricci, Madeleine, Alice, Nevasta lui Zissu…

Piesa ni-l prezintă pe Mihail Sebastian în perioada celui de-al doilea Război, părăsit şi chiar ocolit de prieteni (Mircea Eliade, Emil Cioran, Nae Ionescu, etc.), în condițiile în care nu mai avea niciun angajament, evreu fiind. Mărturiile privind orientarea antisemită a unor scriitori de marcă din literatura română, subiect delicat şi fără sens ocolit, a atras o atenționare din partea **CopyRo**, dar analiza efectuată de scriitorul George Bălăiță a ferit piesa şi, implicit, spectacolul de interzicere.

Dumitru Crudu se explică, zic eu, inutil: *"Eu nu pun în discuție opera lor* (a autorilor români n.n.)*, e o piesă despre nişte oameni care au fost prinşi într-o vâltoare politică şi socială mai mult decât sălbatică".* Iar efortul regizorului de a atenua prin

confuzie impactul neplăcut mi se pare de-a dreptul lamentabil. Iată scuza lui: *"Dacă scoți numele personajelor, nu-ți dai seama cine face şi spune fiecare lucru. De aceea, în spectacol, ele sunt jucate doar de trei actori care apar în mai multe roluri"*. Numai că numele nu sunt scoase şi procedeul apare ca o stângăcie impardonabilă.

Spectacolul se vrea un avertisment, un semnal de alarmă (încă unul!!!), dar el sună mai degrabă acuzator. Şi am să explic de ce am adăugat "încă unul !!!". Nu sunt xenofob, deci, nu sunt nici antisemit, am chiar prieteni buni printre evrei, apreciez la justa lor valoare toate reuşitele spirituale şi materiale ale evreilor de pretutindeni şi dintotdeauna, dar nu pot să nu constat, la nivel mondial, o politică de victimizare. Cred că această politică se constituie într-un imens deserviciu chiar pentru cei în numele cărora se practică.

Aşa cum m-a obişnuit cu celelalte spectacole pe care am reuşit să le văd, Ion Sapdaru, şi-n această montare, lucrează în tuşe groase. Lipsa de nuanțe, mai ales într-o reprezentație despre Sebastian, nu mai poate fi socotită un stil, e grosolănie pur şi

simplu. În fond, care era miza acestui spectacol? Contrastul şi conflictul dintre intimitatea fragilă a universului sebastinian şi lumea exterioară în care era nevoit să supravieţuiască, ba mai mult, să creeze scriitorul. Ori cum să mai intervină surprinzător forţa exteriorului asupra intimităţii precare, dacă, încă de la intrarea spectatorului în sală, scena e ocupată de un decor (bine realizat, de altfel) tezist: lagăr de concentrare? Cum mai poate actorul, oricât de bun ar fi, să pledeze pentru tăria lui Sebastian, pentru tertipurile spirituale prin care a rezistat (lectură, muzică, erotism, evadări din Bucureşti, creaţie literară), dacă şi camera lui de lucru, şi strada, şi câmpul de luptă, şi teatrul, etc., sunt un lagăr? Înţeleg demersul metaforic atâta timp cât nu forţează adevărul faptelor. Sau privesc această expunere scenică din aceeaşi perspectivă din care, înainte de '89, evaluam un montaj literar-artistic care avea ca temă lupta comuniştilor în ilegalitate. Dar, trebuie să precizez, am văzut montaje mai bune decât cel despre care scriu acum.

Această inabilitate scenografică a creat confuzii la fel de neplăcute ca şi distribuirea a doar trei actori pentru

mai multe personaje atât de lesne identificabile fizic (nu şi în spectacol). Radu Ghilaş, chiar dacă psiho-fizic ar părea potrivit să-l joace pe Sebastian, în derularea scenelor, constrâns de chingile regizorale, se dovedeşte neputincios şi capotează într-o măruntă prestare de serviciu actoricesc. Ceilalți? Victime nevinovate ale aceluiaşi plutonier de scenă. Executanți docili, fără a avea perspectiva întregului, convinşi în sufletul lor că participă la un mare eveniment.

Steaua fără... Mihail Sebastian se înscrie, din nefericire, în seria gloanțelor oarbe consumate nebuneşte pe un câmp de luptă fără adversari, riscând, o dată în plus, să creeze ostilitate şi în pacifiştii convinşi.

INTERESUL POARTĂ FESUL
JACINTO BENAVENTE

Departamentul de Teatru, Universitatea de Arte **George Enescu** Iaşi, actorie anul IV, clasa profesor Sergiu Tudose.

Ce pare a ne spune Jacinto Benavente (traducerea: Mirela Petcu), dincolo de povestea simplă şi convențională – extrasă, parcă, din commedia dell'arte pentru ca demersul să fie mai transparent -, este că, săraci sau bogați, oamenii recurg, când e vorba de bani, la mijloace nepermise şi că, ştiindu-se în culpă, hoții cei mari sunt nevoiți să-i accepte şi pe măruntii potlogari. Mai concis, la baza echilibrului dinamic al cetății stă hoția. Privindu-l astfel, textul devine foarte actual, aşa cum, pesemne, era la data şi locul naşterii lui şi cum, aproape sigur, va fi mereu şi oriunde.

Abordarea scenică a piesei în registrul commediei dell'arte ar putea întâmpina câteva dificultăți. Se ştie, teatrul e o întâlnire între creatori – dramaturg, actori, coregraf, scenograf, compozitor, regizor – şi spectatori. Dar creatorii şi spectatorii se schimbă în timp şi spațiu, iar raportul dintre ei e mereu altul. În commedia dell'arte, spectatorul influența evoluția spectacolului, în particular, dar şi a artei spectacolului, în general, prin intervenții directe, vulgare uneori, adevărate întotdeauna. Relația actor-spectator nu era trucată de niciuna dintre părți, cum se întâmplă, în timpul nostru, în diverse încercări debile de resuscitare a ceva ce nu se mai poate repeta. Pe de altă parte, în commedia dell'arte, textul şi spectacolul se năşteau concomitent şi se determinau reciproc. Actorii erau şi dramaturgi, şi regizori, şi coregrafi, şi scenografi, şi compozitori... şi acrobați. Mai poate crede cineva, azi, că face, într-adevăr, commedia dell'arte? Şi nu mă refer la o reconstituire artizanală a mişcărilor, postúrilor, care, oricum, nu e posibilă, ci la o reconstituire a premizelor care au făcut cu putință fenomenul. Sigur, se poate vorbi de commedia dell'arte

în spirit, nu în formă. Sau şi în formă, dacă ne rezumăm la elemente disparate, convertite la noile tendinţe teatrale.

Intenţiile realizatorilor (din declaraţiile lor) au avut ca obiectiv predarea şi însuşirea lecţiei „commedia dell'arte". După vizionarea spectacolului, mi-a fost limpede că, în fiecare profesor (de arta actorului), se ascunde, timid, un regizor - timid în a recunoaşte această aspiraţie, dar curajos şi sigur pe el în mânuirea mijloacelor specifice. S-a simţit mâna regizorului, nu atât în inventarul situaţiilor comice, cât, mai ales, în diversitatea şi rigoarea exprimărilor actoriceşti. E îmbucurător să asistăm la unele performanţe individuale, azi, când, în teatrele noastre, lucrul cu actorul a intrat în ilegalitate. Dinamismul, verva, plăcerea de a juca, aduc în prim plan, pe rând, pe cei nouă interpreţi, care acoperă – fiecare – unul, două sau trei roluri.

N-am stat să urmăresc dacă se respectă sau nu tiparele de mişcare (nu le cunosc decât din lecturi), costumaţia şi recuzita personajelor. Nici nu mă interesează acest aspect. La urma urmelor, în măsura în care acest lucru se întâmplă, creşte şi

nivelul de artificiozitate al spectacolului. M-a fascinat să-i pândesc pe graniță, să le prind momentele de trecere de la ipostaza de student la aceea de actor. Trebuie să mărturisesc că au fost puține secvențele care să le trădeze statutul de învățăcei. Să fii grațioasa şi nobila Sirena, dar şi îmbuibatul Hangiu, pus pe îmbogățire (Anca Ailenei), să joci discreta şi eleganta doamnă Polichinella, dar şi fanfaronul Căpitan, belicos şi laş, în acelaşi timp (Anca Andrei), să întrupezi amorezul Leandro, dar şi Licențiatul, semidoct cu ifose (Andrei Ciobanu), să treci de la bătrânul negustor Pantalone la hlizita Laura (Cela Croitoru), să treci de la Arlechino la şi mai hlizita Risela (Alice Ioana Şvaițer), nu e de ici de colo nici pentru nişte actori experimentați, darmite pentru nişte studenți. De remarcat că a fost necesar să fac investigații ca să mă pot dumiri cine şi ce a jucat. Bogdan Buzdugan (Crispin), Nicoleta Lefter (Colombina), Mihaela Nechifor (dl Polichinella) şi Alina Simionescu (amoreza Silvia) „s-au implicat cu seriozitate şi au întruchipat organic - păstrând nealterate flexibilitatea, atenția şi concentrarea pentru un

maxim de creativitate – personaje memorabile” (citez, aproximând, criteriile de apreciere inoculate de unul dintre profesorii mei). Cu toată delicatețea, de care sunt în stare, fie-mi permis, totuşi, să observ precipitarea şi agresivitatea din jocul... Inconsistența pasajelor comice în care... dar, mai bine, nu! E de ajuns să-mi revină pe retină Polichinella... Nici aşa! Să nu ne grăbim.